دقات المسرح

فتحي العشري



الهيئة المصرية العامة للكتاب

١٩٧٣

دقات المسرح



مسرحنا المصري .. بعد النكسة !

المسرح المصرى ٠٠ هل هـــو فى أزمة ؟! وهل جاءت أزمته نتيجـــة « لنكسة يونيو » أم كانت قبلهـــا بكثير ؟ هذه الأزمة ، هل تنفرج فى وقت قريب أم أنهـــا أعمق من أن تنفرج على الاطـــلاق ؟ ان نظرة ولو عابرة الى حصاد المواسم الخمســـة التالية « للنكسة » قد تفيد فى رصد الظاهرة ومحاولة تفسيرها تعرفا على ملامحها ووقوفا على أسبابها !

ففى موسم ١٩٦٧ ، ١٩٦٨ قدمت مسارح الدولة الستة ١٩ عرضا جديدا و١٤ مسرحية معادة ٠٠ قدم **المسرح القومى** منهـــا ٥ عروض هى **الزير سالم** لألفريد فرج اخراج حمدى غيث (الحفلات

٢٣ الرواد ٤٠٦٧ الايراد ٧١٢) و **بلاد برة** لنعمان عاشور اخراج عبد الرحيم الزرقانى (الحفلات ٤٧ الرواد ٩٥٠٠ الايراد ١٦٨٧) و **رجال بلا ظلال** لسارتر ترجمة سهيل ادريس اخراج عبد الغفار عودة (الحفلات ١٤ الرواد ١٢٧٢ الايراد ١٤٧) و **حاملات القرابين** لاسخيلوس ترجمة لويس عوض اخراج موزينيدس (الحفلات ٣١ الرواد ٥٢٥١ الايراد ٦٥١) و **المسامير** لسعد وهبة اخراج سعد أردش (الحفلات ٥٢ الرواد ١٢٥١٢ الايراد ١٧٦٧) ٠٠ كما قدم ٥ مسرحيات معادة هى **سكة السلامة** (الحفلات ١٢ الرواد ٢٥٢٨ الايراد ٧٠٠) و **حلاق بغداد** (الحفلات ١٠ الرواد ٣٧٣١ الايراد ١٠٦٨) و **الفرافير** (الحفلات ٦ الرواد ٦٩١ الايراد ١٤٦) و **عيلة الدوغرى** (الحفلات ٨ الرواد ٣٠٩٣ الايراد ٨٥٠) و **كوبرى الناموس** (الحفلات ٦ الرواد ٥٨٨ الايراد ١٣٢) ٠٠

وقدم **مسرح الحكيم** ٣ عروض هى **آه ياليل ياقمر** لنجيب سرور اخراج جلال الشرقاوى (الحفلات ٧٨ الرواد ٢٦٠٢٤ الايراد ٣٦٨٥) و **قطر الترحيلة ، والبوفيه،والسود** لنبيل بدران وعلى سالم وسمير نوار اخراج عبد المنعم عطا وماهر عبد الحكيم (الحفلات ١٧ الرواد ١٠٤٢ الايراد ١٦٣٠) و **العرضحالجى** لميخائيل رومان اخراج عبد الرحيم الزرقانى (الحفلات ٢٩ الرواد ٦٧٣٣ الايراد ٩٧٦) ٠٠ كما قدم مسرحية معادة هى **الراجل اللى ضحك على الأبالسة** (الحفلات ٦ الرواد ٥١٤ الايراد ١١٢) ٠٠

وقدم **مسرح الجيب** ٤ عروض هى **الأسلاف يتميزون غضبا ومسحوق الذكاء** لكاتب ياسين ترجمة ادوار الخراط وهيدى بانوب اخراج كرم مطاوع (الحفلات ٣٨ الرواد ١٧٩٤ الايراد ٢١٨) و **ميديا** لجان انوى ترجمة ادوار الخراط اخراج نبيل الألفى (الحفلات ٤٥ الرواد ١٨٤١ الايراد ١٢٩) و **الأستاذ والغائب وسيزيف والموت** ليونسكو وجمال عبد المقصود وروبير ميريل اخراج كمال عيد ورأفت

الدويرى وزغلول الصيفى (الحفلات ٢٨ الرواد ٨٥٨ الايراد ٤٦) و **يابهية وخبرينى** لنجيب سرور اخراج كرم مطاوع (الحفلات ٤١ الرواد ١٢٣١ الايراد ٨٠) ٠٠

وقدم **المسرح الكوميدى** ٣ عروض هى **سفاح رغم أنفه** تأليف جان جيتون ترجمة فؤاد مكحل تمصير كمال يس والسيد منير اخراج السيد راضى (الحفلات ٧٣ الرواد ٤٢٤٢٠ الايراد ١٠٧٠٤ و **زهرة الصبار** تأليف باريبه وجريدى ترجمة هيدى بانوب حوار يوسف ادريس اخراج كمال يس (الحفلات ٤٩ الرواد ١٥٩٤١ الايراد ٣٤٥٣) وقد قدمت **فرقة الفنانين المتحدين** نفس المسرحية بتمصير لنــور الدمرداش وسمير خفاجى وبهجت قمر بعنوان **الزوج العــاشر** ٠٠ و **ازاى ده يحصل** بقلم عزت عبد الغفور اخراج ســعيد أبو بكر (الحفلات ٤٠ الرواد ١١٠٤١ الايراد ٢٢٦٥) ٠٠ كما قدم ٤ مسرحيات معادة هى **المفتش العام** (الحفلات ١٢ الرواد ١٤٥٦ الايراد ٣٤٣) **ومقــالب محروس** (الحفــلات ٢٥ الرواد ٣٠٩٢ الايراد ٢٢٩) و **حركة ترقيات** (الحفلات ٦ الرواد ٦٩٠٠ الايراد ٣٤١) و **حلمك ياسى علام** (الحفلات ١٥ الرواد ٨٠٨٠ الايراد ١٨٧٩) ٠

وقدم **المسرح الحديث** ٣ عروض هى **مأساة الحلاج** لصـــلاح عبد الصبور اخراج سمير العصفورى (الحفلات ٧٠ الرواد ٩١٠٠ الايراد ١١٧٩) و **ليالى الحصاد** لمحمود دياب اخراج أحمد عبد الحليم (الحفلات ٤٣ الرواد ٥٢٥٤ الايراد ٣٦٦) و **البريمة والغنية على الممر** لعلى سالم اخراج أنور رستم (الحفــلات ٣٣ الرواد ٤٥٦١ الايراد ٤٢٧) ٠٠ كما قدم ٤ مسرحيات معادة هى **زيارة مع الفجر** (الحفلات ١٠ الرواد ٣٩٣ الايراد ٧٨) و **الزنزانة** (الحفلات ١٤ الرواد ١٦٣٤ الايراد ٢٠٩) و **الدرس والمتحذلقات** (الحفلات ٦ الرواد ٣١٨ الايراد ٣١) و **اللص والكلاب** (الحفلات ١٢ الرواد ٩٧٢ الايراد ١٠٧) ٠٠

وقدم **المسرح الغنائى** أوبريت **الحرافيش** لعبد الرحمن شوقى اخراج سعد أردش (الحفلات ٨٣ الرواد ٤٤٨٠٥ الايراد ١٢١٧٨) ٠

وهكذا نجد أنه من حيث **الكم** قد تفوق **المسرح القومى** اذ قدم ٥ عروض جديدة و٥ مسرحيات معادة ، يليه **مسرح الجيب** الذى أكتفى بتقديم ٤ عروض جديدة ثم **المسرح الكوميدى** و **المسرح الحديث** حيث قدم كل منهما ٣ عروض جديدة و٤ مسرحيات معادة ثم **مسرح الحكيم** الذى قدم ٣ عروض جديدة ومسرحية واحدة معـــادة وأخيرا يجىء **المسرح الغنائى** الذى قدم مسرحيـــة واحدة جديدة ٠ أما من حيث **الكيف** فقد ظل **القومى** متفوقا اذ قدم مسرحية جيدة هى **الزير سالم** ومسرحيتين متوسطتين هما **بلاد برة** و **حاملات القرابين** ٠٠ وتقدم **الحكيم** بتقديمه مسرحية جيدة هى **آه ياليل ياقمر** ومسرحية متوسطة هى **العرضحالجى** ٠٠ كذلك **الحديث** بتقديمه مسرحية جيـــدة هى **مأساة الحلاج** و مسرحية متوسطة هى **ليالى الحصاد** ٠٠ وبقى **الغنائى** كما هو اذ جاءت مسرحيته الوحيدة **الحرافيش** متوسطة القيمـة ٠٠ بينما تراجع **الكوميدى** بتقديمه مسرحيـــة وأحدة جيدة هى **زهرة الصبار** ٠٠ وتراجع **الجيب** نهائيا نتيجة لعدم نجاح أى من مسرحياته الأربع ٠

وقد اشترك فى اخراج العروض الجديدة ال ١٩ التى تضم ٢٥ مسرحية ١٨ مخرجا انفرد كل من عبد الرحيم الزرقانى وسعد أردش وكرم مطاوع بتقديم عرضين ، بينما قدم كل من كمال عيد ورأفت الدويرى وزغلول الصيفى وعبدالمنعم عطا وماهر عبد الحكيم جزءا من عرض ٠٠ كما قام اليونانى موزينيـــدس باخراج **حاملات القرابين** وغاب من المخرجين القدامى ٧ هم فتوح نشاطى ومحمود السباع وكمال يس ونور الدمرداش ونجيب سرور ومحمد عبد العزيز وحسين جمعة فضلا عن أحمد زكى وحسن عبد السلام وفاروق الدمرداش

لسفرهم الى الخارج ٠٠ وبهذا تصبح الحصيلة النهائية لهذا الموسم أربع مسرحيات جيدة وخمس مسرحيات متوسطة ٠

أما من المؤلفين فقد اشترك ١١ مؤلفا أنفرد نجيب سرور بعرضين وعلى سالم بعرض وجزء من عرض ، بينما اشترك فى جزء من عرض كل من نبيل بدران وجمال عبد المقصود ـ وهما يقدمان لأول مرة ـ وقدم من المؤلفين الأجانب ١٠ من اليونان والجزائر وفرنسا ، ترجم أعمالهم ٤ فى مقدمتهم لويس عوض واشترك فى اعدادها ٤ فى مقدمتهم يوسف ادريس ٠٠ وغاب من المؤلفين القدامى ٤ هم توفيق الحكيم ورشاد رشدى وعبد الرحمن الشرقاوى وشوقى عبد الحكيم ٠

وفيما عدا ذلك يلاحظ :

١ ـ ظهور مؤلفين جدد مثل صلاح عبد الصبور واختبار بعضهم فى جزء من عرض مثل نبيل بدران وسمير نوار وجمال عبد المقصود ٠

٢ ـ حدوث نفس الشىء بالنسبة للمخرجين الجدد ٠

٣ ـ تقديم أكثر من مسرحية قصيرة فى عرض واحد ٠

٤ ـ تقديم المسرح الجزائرى لأول مرة ٠

٥ ـ الاستعانة بمخرج متخصص فى المسرح اليونانى هو موزينيدس ٠

٦ ـ ايفاد المخرجين فى بعثات الى الخارج كما حدث مع فاروق الدمرداش الذى سافر الى فرنسا وأحمد زكى الذى سافر الى انجلترا ٠

وأهم مايلاحظ

أن مسرحيتين فقط هما اللتان تناولتا **النكسة** بشكل مباشر وان جاءتا غير ناضجتين تماما سواء بالنسبةلمؤلفيهما أو بالقياس

لحجم الأحداث وطبيعتها وهما **المسامير واغنية على الممر** ٠٠ فضلا عن مسرحيتين أخريين تناولتا الوضع الاجتمـــاعى من قريب وقد كانتا أكثر نضوجا بالنسبة لمؤلفيهما وموضوعيهما على الســــواء وهما **آه ياليل ياقمر** و **بلاد برة** ٠٠

ولعل الجدول البيانى التالى يظهر بشكل واضح ـ ومن خلال الاحصائيات الموضوعية التى لاتحمل أى انطباع شخصى ـ العلاقة بين ترتيب مسرحيات هذا الموسم من حيث أولويات عدد الحفلات وعدد الرواد والايراد ، تلك العلاقة التى تؤكد فى النهـاية أن الأولويات لاتتساوى بالضرورة وأن مسرحية ترتيبهـــا الأولى من حيث عدد الحفلات يمكن أن يكون ترتيبها متـــأخرا من حيث عدد الرواد أو الايراد وهكذا ٠٠ وقد يجىء ترتيبها الأولى فى كل هذا ولـكنها من الناحية الفنية ليست كذلك ٠

أكثر عدد حفلات	أكبر عدد رواد	أضخم ايراد
الحرافيش ٨٣	الحرافيش ٤٤٨٠٥	الحرافيش ١٢١٧٨
آه ياليل ياقمر ٧٨	سفاح ٤٢٤٢٠	سفاح ١٠٧٠٤
سفاح رغم أنفه ٧٣	آه ياليل ٢٦٠٢٤	آه ياليل ٣٦٨٥
مأساة الحلاج ٧٠	زهرة الصبار ١٥٩٤١	زهرة الصبار ٣٤٥٣
المسامير ٥٢	المسامير ١٢٥١٢	ازاى ده ٢٢٦٥
زهرة الصبار ٤٩	ازاى ده ١١٠٤١	المسامير ١٧٦٧٦
بلاد بره ٤٧	بلاد بره ٩٥٠٠	بلاد بره ١٦٨٧
ميديا ٤٥	الحلاج ٩١٠٠	الترحيلة ١٦٣٠
ليالى الحصاد ٤٣	العرضحالجى ٦٧٣٣	الحلاج ١١٧٩
يابهية وخبرينى ٤١	ليالى الحصاد ٥٢٥٤	العرضحالجى ٩٧٦
ازاى ده يحصل ٤٠	القرابين ٥٢٥١	الزير ٧١٢
الأسلاف ٣٨	الممر ٤٥٦١	القرابين ٦٥١
أغنية على الممر ٣٣	الزير ٤٠٦٧	الممر ٤٢٧

حاملات القرابين ٣١	ميديا ١٨٤١	ليالى الحصاد ٣٦٦
العرضحالجى ٢٩	الأسلاف ١٧٩٤	الأسلاف ٢١٨
الأستاذ والموت ٢٨	رجال ١٢٧٢	رجال ١٤٧
الزير سالم ٢٣	يابهية ١٢٣١	ميديا ١٢٩
قطر الترحيلة ١٧	الترحيلة ١٠٤٢	يابهية ٨٠
رجال بلا ظلال ١٤	الأستاذ ٨٥٨	الأستاذ ٤٦

وفى موسم **١٩٦٨/١٩٦٩ قدمت مسـارح الدولة الخمسة** ، حيث ألغى المسرح الحديث وتخلف المسرح الغنائى وشـارك مسرح الاسكندرية القومى ، ١١ عرضا جديداً بناقص ٨ عروض عن الموسم السابق و٦ مسرحيات معادة بناقص ٨ عروض أيضـا ٠٠ قدم **المسرح القومى** منها ٣ عروض بناقص عرضين هى **دائرة الطبـاشير** لبريخت ترجمة عبد الرحمن بدوى صياغة صلاح جاهين اخراج سعد أردش (الحفلات ٤٨ الرواد ١٢١٩٥ الايراد ١٨٤٠) و **ليلة مصرع جيفارا** لميخائيل رومان اخراج كرم مطاوع (الحفـلات ٢٦ الرواد ٥٥٠٧ الايراد ٦٦٣) و **البلياتشو** للسيد الشوربجى اخراج نبيـل منيب (الحفـلات ١٨ الرواد ٣٢١٧ الايراد ٣٨٣) ٠٠ كما قدم ٤ مسرحيات معادة بناقص عرض واحد هى **الفرافير** (الحفلات ١٨ الرواد ٣٥٩٩ الايراد ٤٩٥) و **السبنسة** (الحفـلات ١٦ الرواد ٣٨٣٠ الايراد ٥٤١) و **السلطان الحائر** (الحفلات ٧ الرواد ١٦٩٥ الايراد ١٥١) و **سكة السلامة** (الحفلات ١٢ الرواد ٢٧٨٢ الايراد ٥٧٩) ٠

وقدم **مسرح الحكيم** ٣ عروض بغير نقصان عن الموسم السابق هى **بلدى يا بلدى** لرشاد رشدى اخراج جلال الشرقاوى (الحفلات ٥٩ الرواد ١٩٣٥٨ الايراد ٣٢٣٧) و **الضيوف والبيانو** لمحمـود دياب اخراج أحمد عبد الحليم (الحفلات ٤٧ الرواد ٥٧٠٥ الايراد ٧٥٢) و **زهرة من دم** لسهيل ادريس اخراج كمال يس (الحفلات

٦ الرواد ٩٣٤ الايراد ١٥٣) ٠٠ ولم يقدم عروضا معادة بعكس الموسم السابق حيث قدم عرضا واحدا معادا ٠٠

وقدم **مسرح الجيب** مسرحية واحدة بنـــاقص ٣ عروض عن الموسم السابق هى **تانجو** لسلافومير موروجيك ترجمة نبيل الألفى وسمير التنداوى اخراج نبيل الألفى (الحفـلات ٢٦ الرواد ١٧٢٥ الايراد ١٦١) ٠٠ ولم يقدم عروضا معادة مثلما حدث فى الموسم السابق ٠٠

وقدم **المسرح الكوميدى** عرضين بناقص عرض واحـد همـــا **على جناح التبريزى** لألفريد فرج اخراج عبـــد الرحيم الزرقانى (الحفلات ٤٠ الرواد ١١٧٣٥ الايراد ٢٦٥٤) و **الصعلوكة** لمارسيل ميتوا ترجمة هيدى بانوب اعداد واخراج السيد راضى (الحفـــلات ٦١ الرواد ١٦٧٣٤ الايراد ٣٨٠٥) ٠٠ كما قدم مسرحيتين معادتين بناقص عرضين هما **عطوة أفندى** (الحفلات ٨ الرواد ١١١٩ الايراد ٢٠٧) و **حركة ترقيات** (الحفلات ٦ الرواد ١٥٧٩ الايراد ٣٥٤) ٠

وقدم **مسرح الاسكندرية القومى** عرضين هما **المرجيحة** لفتحية العسال اخراج حسين جمعة (الحفلات ٥١ الرواد ١١١٠٥ الايراد ١٧٨٥) و **شركان فى بيت زارا** لمصطفى بهجت اخراج محمد عبـد العزيز (الحفلات ١٦ الرواد ١٢٧٧ الايراد ٧٧) ٠٠

وقد حدث نوع من التوازن فى كل مسرح من المسارح الخمسة بين **عدد** ما قدمه من مسرحيـــات وبين **قيمة** هذه المسرحيات أو بين **الكم** و **الكيف** ٠٠ فتفوق **القومى** بتقديمه ثلاث مسرحيـــات جديدة منها اثنتان جيدتان هما **دائرة الطباشير** و **ليلة مصرع جيفارا** فضلا عن أربع مسرحيات معادة ٠٠ يليه **الحكيم** الذى قـدم ثلاث مسرحيات جديدة منها مسرحية متوسطة هى **بلدى يابلدى** ٠٠ ثم **الكوميـدى** الذى قدم مسرحيتين جديدتين واحدة منهما متوسطة هى **على جنـاح**

التبريزى فضــلا عن مسرحيتين معـــادتين ·· وأخـــيراً مسرح الاسكندرية الذى قدم مسرحيتين جديدتين لم تنجح منهما واحدة ، ومسرح الجيب الذى قدم مسرحية واحدة جديدة وغير ناجحـــة ·· وبهذا تصبح الحصيلة النهائية لهذا الموسم مسرحيتـــين جيـــدتين ومسرحيتين متوسطتين ·

أما العروض الجديدة ال ١١ فقد اشترك فيها ٨ مؤلفين اكتفى بتقديم عمل واحد لكل منهم ·· ومن المؤلفين الأجانب قدم ٣ هم الألمانى بريخت والبولندى موروجيك والفرنسى ميتـــوا ، ترجم أعمالهم ٤ هم عبد الرحمن بدوى وهيدى بانوب ونبيل الألفى وسمير التنداوى وأعدها ٢ هما صلاح جاهين والسيد راضى ·· وغاب من المؤلفين القدامى ٩ ثلاثة منهم يغيبون للمرة الثانية على التوالى هم توفيق الحكيم وعبد الرحمن الشرقاوى وشوقى عبد الحكيم فضلا عن نعمان عاشور وسعد الدين وهبة ويوسف ادريس وصـلاح عبـــد الصبور ونجيب سرور وعلى سالم ·

كما اشترك فى هذه العروض ال ١١ والتى تضم ١١ مسرحية ١١ مخرجا أكتفى أيضا باسناد عمل واحد لكل منهم ·· بينما غاب ١٣ مخرجا ٤ منهم يغيبون للمرة الثانية على التـــوالى هم فتـــوح نشاطى ومحمود السباع ونجيب سرور ونور الدمرداش فضلا عن فاروق الدمرداش وأحمد زكى وحسن عبد السلام لاستمرار سفرهم الى الخارج ثم كمال عيد وسمير العصفورى وأنور رستم لســـفرهم فى بعثات الى الخارج وسعيد أبوبكر وحمدى غيث رغم تواجدهما فى مصر ·

وأما الملاحظات الأخرى فتتركز فى :

١ ــ ظهور مؤلفين جدد تقدم أعمالهم لأول مرة مثل الســـيد الشوربجى ·

٢ ــ دخول سيدة لأول مرة مجال التأليف المسرحى هى **فتحية العسال** ٠

٣ ــ اعطاء الفرصة كاملة لمخرج من شباب المسرح **القومى** هو نبيل منيب ٠

٤ ــ التأكيد على مسرح بريخت ٠

٥ ــ الانفتاح على المسرح البولندى المعاصر ٠

٦ ــ الانفتاح على المسرح اللبنانى الحديث ٠

٧ ــ استمرار نظام ايفاد مخرجين الى الخارج كما حدث مع كمال عيد (المجر) سمير العصفورى (فرنسا) وأنور رستم (ايطاليا) ٠

وأهم ما يلاحظ بعد ذلك :

أن مسرحية واحدة هى التى حاولت **أن** تقترب **من النكسة** بناقص مسرحية عن الموسم السابق وبرغم مرور **سنة كاملة** على النكسةالمفروض أنها أتاحت الفرصة لأخذ الأنفاس وتجميع الأفكار وتوضيح الرؤى،هذه المسرحية هى **بلدى يا بلدى** ٠٠أما عن الوضع الاجتماعى فلم تحاول أن تقترب منه وتعالجه غير مسرحية واحدة بناقص مسرحية أيضا عن الموسم السابق هى **البلياتشو** ٠٠ بينما استجابت مسرحية واحدة للأحداث العالمية هى **ليلة مصرع جيفارا** ٠

وتأكيدا لعدم صحة الأرقام فى أغلب الأحيان ــ كما رأينا من الجدول البيانى للموسم السابق ــ نقدم جدولا احصائيا لهذا الموسم ٠

أكثر عدد حفلات		أكبر عدد رواد		أضخم ايراد	
الصعلوكة	٦١	بلدى	١٩٣٥٨	الصعلوكة	٣٨٠٥
بلدى يا بلدى	٥٩	الصعلوكة	١٦٧٣٤	بلدى	٣٢٣٧
المرجيحة	٥١	الطباشير	١٢١٩٥	التبريزى	٢٦٥٤
دائرة الطباشير	٤٨	التبريزى	١١٧٣٥	الطباشير	١٨٤٠
الضيوف والبيانو	٤٧	المرجيحة	١١١٠٥	المرجيحة	١٧٨٥
على التبريزى		الضيوف	٥٧٠٥	الضيوف	٧٥٢
جيفارا	٢٦	جيفارا	٥٥٠٧	جيفارا	٦٦٣
تانجو	٢٦	البلياتشو	٣٢١٧	البلياتشو	٣٨٣
البلياتشو	١٨	تانجو	١٧٢٥	تانجو	١٦١
شركان		شركان	١٢٧٧	زهرة	١٥٣
زهرة من دم	٦	زهرة	٩٣٤	شركان	٧٧

وفى موسم ١٩٧٠/١٩٦٩ قدمت نفس مسارح الدولة الخمسة نفس عدد العروض الجديدة ١١ ونفس عدد المسرحيات المعادة ٦ .. فقدم **المسرح القومى** عرضين بناقص عرض واحد عن الموسم السابق هما **وطنى عكا** لعبد الرحمن الشرقاوى اخراج كرم مطاوع (الحفلات ٦٦ الرواد ١٣٧٩٣ الايراد ١٤٢٧) و **النار والزيتون** لألفريد فرج اخراج سعد أردش (الحفلات ٦٤ الرواد ١٩٠٤٦ الايراد ١٧٨٦) .. كما قدم ٤ مسرحيات معادة بغير نقصان هى **عيلة الدوغرى** (الحفلات ١٣ الرواد ٣٧٣٤ ألايراد ٦١٥) و **الفرافير** (الحفلات ٢٢ الرواد ٣٠٩١ الايراد ٣٧٤) و **السبنسة** (الحفلات ١٣ الرواد ٢٨٥٩ الايراد ٦٨٨) و **السلطان الحائر** (الحفلات ١٤ الرواد ٣١٦٠ الايراد ١٣٢) ..

وقدم **مسرح الحكيم** عرضين بناقص عرض واحد هما **جان دارك** لجان أنوى ترجمة محمد القصاص اخراج أحمد زكى (الحفلات ٣٠

الرواد ٣٨٦٠ الايراد ٣٩٤) و **انت اللى قتلت الوحش** لعلى سالم اخراج جلال الشرقاوى (الحفلات ٦٨ الرواد ١٨٨٠٣ الايراد ٣٢٤٦)٠

وقدم **مسرح الجيب** ٣ عروض بزيادة عرضين هى **تحت المظلة** لنجيب محفوظ اعداد مصطفى بهجت اخراج أحمد عبد الحليم (الحفلات ٢٤ الرواد ٣٧٣٠ الايراد ٦٠٧) و **ثورة الزنج** لمعين بسيسو اخراج نبيل الألفى (الحفلات ٣٧ الرواد ٤٥٧٨ الايراد ٤٦٨) و **حبظلم بظاظا** لفاروق خورشيد أخراج محمد عبد العزيز (الحفلات ٢٤ الرواد ٢٢٥٤ الايراد ١٩٧) ٠

وقدم **المسرح الكوميدى** ٣ عروض بزيادة عرض واحد هى **حب لاينتهى** تأليف أندريه روسان ترجمة محمد القصاص اعداد على سالم وكمال يس اخراج كمال يس (الحفلات ٥٨ الرواد ١٩١٢٩ الايراد ٤٤٠٠) و **البخيل والحب ورحلة قطار وامبراطورية ميم** لتوفيق الحكيم واحسان عبد القدوس اخراج عبد المحسن سليم وعبد الفتاح شعراوى (الحفلات ٣٥ الرواد ٤٧٩٧ الايراد ٢٦٠) و **جمعية كل واشكر** تأليف تارابوزى وروجول ترجمة هيدى بانوب اعداد أنيس منصور اخراج محمود السباع (الحفلات ٦٣ الرواد ١٦٨٣٥ الايراد ٥٠٩٢) ٠ كما قدم عرضين معادين بغير نقصان هما **الزوج الحائر** (الحفلات ٨ الرواد ٢٥٩٣ الايراد ٨٥٧) و **الصعلوكة** (الحفلات ١٤ الرواد ٣٨٦٥ الايراد ١٠٠٧) ٠٠

وقدم **مسرح الاسكندرية القومى** بناقص عرض واحد أوبريت **شهر زاد** لسيد درويش اخراج حسين جمعة (الحفلات ٦٥ الرواد ١٨٩١٩ الايراد ٣١٠٨) ٠

وعلى العكس تماما من الموسم السابق لم يحدث أى نوع من التوازن بين عدد المسرحيات التى قدمها كل مسرح وبين قيمة هذه المسرحيات ٠٠ ففى الوقت الذى تفوق فيه **الكوميدى** من حيث عدد

المسرحيات اذ قدم ٣ عروض جديدة بزيادة عرض واحد عن الموسم السابق بالاضافة الى عرضين معادين مثل الموسم السابق ، تراجع الى المؤخرة من حيث القيمة الفكرية والفنية لما قدم من عروض ٠٠وبينما جاء ترتيب **الجيب** بعده من حيث الكم اذ قدم ٣ عروض جديدة بزيادة عرضين ولم يقدم عروضا معادة كما حدث فى الموسم السابق ، تراجع قليلا بعد أن حققت مسرحيتان فقط هما **جان دارك** و **ثورة الزنج** نجاحا متوسطا ٠٠ وكذلك بالنسبة **للقومى** الذى قدم عرضين جديدين بناقص عرض واحد و ٤ عروض معادة كما حدث فى الموسم السابق ولكنه لم يحقق أى نجاح ٠٠ على العكس من **الحكيم** الذى قدم مسرحيتين جديدتين بناقص مسرحية واحدة ولم يقدم عروضا معادة كما حدث فى الموسم السابق ومع هذا جاء أحد عرضيه وهو **انت اللى قتلت الوحش** ناجحا تماما ، وهذا ما حدث فى **الاسكندرية** حيث نجح العرض الوحيد الذى قدم وهو **شهر زاد** بناقص عرض واحد عن الموسم السابق ٠

وقد اشترك فى العروض الجديدة ٨ مؤلفين احتاج أحدهم هو نجيب محفوظ الى اعداد قام به كاتب مسرحى هو مصطفى بهجت ٠٠ ومن الأجانب ٤ ، ثلاثة من فرنسا والرابع سوفوكليس ، ترجم أعمالهم ٢ وأعدها ٣ ٠٠ وقد غاب من المؤلفين القدامى ٩ أحدهم للمرة الثالثة على التوالى هو شوقى عبد الحكيم وخمسة للمرة الثانية على التوالى هم نعمان عاشور وسعد وهبه ويوسف ادريس وصلاح عبد الصبور ونجيب سرور وللمرة الثانية يغيب رشاد رشدى بينما يغيب مخيائيل رومان للمرة الأولى وكذلك محمود دياب ٠

هذه العروض الجديدة الـ ١١ ضمت ١٥ مسرحية اشترك فى اخراجها ١٢ مخرجا تقاسم اثنان منهم اخراج عرض كامل ٠٠ وقد غاب من المخرجين القدامى ١٢ خمسة منهم يغيبون للمرة الثالثة على التوالى هم فاروق الدمرداش وحسن عبد السلام لاستمرار

سفرهما وفتوح نشاطى ونجيب سرور ونور الدمرداش ، وخمسة يغيبون للمرة الثانية على التوالى هم : سعيد أبو بكر ، وحمدى غيث ثم كمال عيد وسمير العصفورى وأنور رستم لاستمرار سفرهم الى الخارج ، واثنان لأول مرة هما عبد الرحيم الزرقانى والسيد راضى .

وتبقى بعض الملاحظات أهمها :

١ ـ احياء تراث سيد درويش .

٢ ـ ظهور مؤلفين جديدين أحدهما من فلسطين هو معين بسيسو والآخر من مصر هو فاروق خورشيد الذى تمرس بكتابة الرواية .

٣ ـ عودة نجيب محفوظ الى المسرح كاتبا مسرحيا وليس روائيا كما كان يحدث ومع هذا أعدت مسرحياته ..

٤ ـ دخول احسان عبد القدوس الروائى الى عالم المسرح كاتبا مسرحيا .

٥ ـ دخول أنيس منصور الى عالم المسرح مقتبسا بعد أن كان مترجما .

٦ ـ عودة أحمد زكى من بعثته الى انجلترا وتركه لمسرح العرائس .

٧ ـ عودة نظام عرض أكثر من مسرحية قصيرة فى عرض واحد ، أحيانا لمؤلف واحد (نجيب محفوظ) ومخرج واحد (أحمد عبد الحليم) وأحيانا لأكثر من مؤلف (توفيق الحكيم واحسان عبد القدوس) وأكثر من مخرج (عبد المحسن سليم وعبد الفتاح شعراوى) ..

٨ ـ توقف ايفاد بعثات اخراجية الى الخارج ..

وأهم ما يلاحظ على هذا الموسم :

أنه جاء بأربع مسرحيات تناولت **النكسة** بشكل قريب ومباشر ·· واحدة من هذه المسرحيات كانت معبرة وناجحة تماما هى انت **اللى قتلت الوحش** والثلاث الأخريات وان جاءت متوسطة القيمة الا أنها كانت معبرة هى الأخرى ومحققة بذلك كسرا معقولا لجدار الصمت الذى ظل مرتفعا على مدى سنتين أعقبتا **النكسة** ·

ونقدم الآن الجدول البيانى لمسرحيات هذا الموسم تعميقا لفكرة العلاقة الاحصائية بين عدد الحفـــلات وعدد الرواد والايراد ، تلك العلاقة التى لاتجيء منطقية بالضرورة وكثيرا ما تجيء متعارضة مع القيمة الفكرية والفنية للعرض المسرحى نفسه ··

أكثر عدد حفلات		**أكبر عدد رواد**		**أضخم ايراد**	
الوحش	٦٨	حب لا ينتهى	١٩١٢٩	كل واشكر	٥٠٩٢
وطنى عكا	٦٦	النـار والزيتون	١٩٠٤٦	حب لا ينتهى	٤٤٠٠
شهر زاد	٦٥	شهر زاد	١٨٩١٩	الوحش	٣٢٤٦
النار والزيتون	٦٤	الوحش	١٨٨٠٣	شهر زاد	٣١٠٨
كل واشكر	٦٣	كل واشكر	١٦٨٣٥	النار والزيتون	١٧٨٦
حب لا ينتهى	٥٨	وطنى عكا	١٣٧٩٣	وطنى عكا	١٤٢٧
ثورة الزنج	٣٧	البخيل والحب	٤٧٩٧	البخيل والحب	٦٦٠
البخيل والحب	٣٥	ثورة الزنج	٤٥٧٨	تحت المظلة	٦٠٧
جان دارك	٣٠	جان دارك	٣٨٦٠	ثورة الزنج	٤٦٨
تحت المظلة	٢٤	تحت المظلة	٣٧٣٠	جان دارك	٣٩٤
حبظلم بظاظا	٢٤	بظاظا	٢٢٥٤	بظاظا	١٩٧

وجاء موسم ١٩٧٠/١٩٧١ بـ ١٨ عرضاً جديدا دون أن يقدم **مسرحيات معادة ·· وقد اشتركت فى تقديم هذه العروض ٥ مسارح** أيضا وان حل **المسرح الغنائى** محل مسرح **الاسـكندرية القومى** ··

قدم **المسرح القومى** ٣ عروض هى **٢٨ سبتمبر وحجة الوداع** تأليف ميخائيل رومان وظافر الصابونى اخراج كرم مطـاوع وجـلال الشرقاوى (الحفلات ٣٠ الرواد ٧٢١٢ الايراد ٧٩٠) و **الجنس الثالث** ليوسف ادريس اخراج سعد أردش (الحفلات ٥٩ الرواد ١٢٦٨٩ الايراد ١٦٦١) و **سر الحاكم بأمر الله** لعلى أحمد باكثير اخراج فتوح نشاطى (**الحفلات ٤٦ الرواد ١٢٤٠٧ الايراد ٢٨٠٤**) ٠

وقدم **مسرح الحكيم** ٥ عروض هى **ياسلام سلم** لسـعد الدين وهبة اخراج نبيل الألفى (الحفـلات ٤٦ الرواد ١١٠١٩ الايراد ٢٠٩٦) و **الحارس الخصـوصى** تأليف هارولد بنتر ترجمة شفيق مجلى أعداد فهيم القاضى اخراج حسين جمعة (الحفلات ٣٥ الرواد ٦٤٥٣ الايراد ١٦٥٩) و **هبط الملاك فى بابل** بعنـوان **سلطان زمانه** تأليف دورينمات ترجمة أنيس منصـور اعداد أحمد عفيفى اخراج سمير العصفورى (الحفلات ٥١ الرواد ١٢٧٣٢ الايراد ١٩٨٩) و **شمشون ودليلة** لمعين بسيسـو اخراج نبيل الألفى (الحفلات ٣٢ الرواد ٥٢٥٠ الايراد ٣٩٤) **والحزام ، وقاطع طريق** لمحمد سليمان ومصطفى بهجت اخراج رشاد عثمان وجلال‌عبد القادر (**الحفلات ١٩ الرواد ٢٤٨٥ الايراد ١٠٣**) ٠

وقدم **مسرح الجيب** ٥ عروض بزيادة عرضين هى **الانسان‌والظل** لمصطفى محمود اخراج حسن عبد السلام (الحفلات ٣٦ الرواد ٤٢٢٦ الايراد ٣٥٨) و **أنجولا** بعنوان **الغول** تأليف بيتر فايس ترجمة يسرى خميس صياغة فؤاد حداد اخراج أحمد زكى (الحفلات ٦٨ الرواد ١٥٠٨٩ الايراد ١١٥٢) و **مجلس العدل وتقرير قمرى** بعنـوان **العدل والقمر** لتوفيق الحكيم اعداد زكريا شمس الدين اخراج كمال حسين (الحفلات ١٨ الرواد ١١٤٥ الايراد ٧٣) و **ليلى والمجنـون** لصلاح عبد الصبور اخراج عبد الرحيم الزرقانى (الحفـلات ٣٨ الرواد ٣٤٣٧ الايراد ٣٢٢) **ورحلة حب ، وجواب** تأليف عزت الأمير

وناجى جورج اخراج محمود الألفى وعبد الغفار عودة (**الحفــلات** ١٦ الرواد ١٠٥٢ الايراد ١٠٦) ٠

وقدم **المسرح الكوميدى** ٤ عروض هى **ابتسامة بمليون روبل** تأليف أناتولى سافرونوف اعداد ماهر عسل اخراج محمود السباع (الحفلات ٢٦ الرواد ٢٧٢٨ الايراد ٤٩٢) و **الملوك يدخلون القرية** لعلى سالم اخراج سعد أردش (الحفلات ٦٨ الرواد ١٦٣٦٧ الايراد ٢٤٩٧) و **الراجل الى قال لا** بقلم فهيم القاضى اخراج السيد راضى (الحفلات ٥٥ الرواد ١٢٣٦٣ الايراد ٢٧٤٨) و **حرم جناب الوزير** تأليف براتسلاف فوشتش ترجمة جمال الدين سيد اخراج كمال يس (الحفلات ٩٥ الرواد ١٨٩٤٦ الايراد ٣٤٣٢) ٠

وقدم **المسرح الغنائى أوبرا البنسات الثلاثة** بعنـــوان **ملك الشحاتين** لبرتولت بريخت أقتباس نجيب سرور اخراج جـــلال الشرقاوى (الحفلات ٧١ الرواد ٢٥٠١٣ الايراد ١١٨٣٩) ٠

وبهذا يكون قد تم تنفيذ ٥٠ فى المائة من الخطة المعتمدة و٧٥ فى المائة من حيث عدد العروض ٠٠ فقد أعلن عن ٢٣ عرضا نفـذ منها ١٢ عرضا أضيف اليها ستة عروض لم تكن مدرجة بالخطة هى: **٢٨ سبتمبر وحجة الوداع ، الملوك يدخلون القـــرية ، رحلة حب وجواب ، الحزام ، وقاطع طريق ، وملك الشــحاتين** ٠٠ أما العروض التى أجلت ونفذت فى الموسم التـــــالى فهى : **نور الظلام ، والأميرة تنتظر ، وأربعة مواقف على الحديقة** فى الوقت الذى نفذت فيـــــه **الحسين ثائراً** ولكنها لم تعرض بينما لم تنفذ على الاطـلاق **ثلاثيـــة اسخيلوس ، وليالى الغضب ، وموت بائع متجول ، وثمن الحرية ، وجرنيكا** ٠٠ أما من حيث **الكم** فقد تفوق كل من **مسرح الحكيم ومسرح الجيب** اذ قدم كل منهما ٥ عروض ، الأول بزيادة ٣ عروضعن الموسم السابق ، والثانى بزيادة عرضـــين ٠ يليهما **المسرح الكوميدى** ٤ عروض بزيادة عرض واحد ثم **المسرح القومى** الذى قدم ٣ عروض

بزيادة عرض واحد و **المسرح الغنائى** عرضا واحدا بعد انقطاع دام موسمين متتاليين ٠

أما من حيث **الكيف** فقد احتفظ **الجيب** بتفوقه اذ قدم عرضا جيدا هو **الغول** وعرضين متوسطين هما **ليلى والمجنون والانسان والظل** ·· كذلك **الحكيم** الذى قدم عرضين متوسطين هما **ياسلام سلم وشمشون ودليلة** مثل **القومى** الذى شاركه موقعه بتقديمه عرضين متوسطين أيضا هما **الجنس الثالث وسر الحاكم** ·· ويتقدم **الغنائى** الذى جاء عرضه الوحيد وهو **ملك الشحاتين** جيدا ·· بينما يتراجع **الكوميدى** لعدم نجاح أى من عروضه الأربعة ··

وقد اشترك فى اخراج هذه العروض ال ١٨ التى تضم ٢١ مسرحية ١٨ مخرجا . انفرد كل من نبيل الألفى وسعد أردش بتقديم عرضين بينما قدم جلال الشرقاوى عرضا كاملا واشترك فى عرض آخر مع كرم مطاوع الذى لم يقدم عرضا كاملا كما حدث مع مخرجى الطليعة ·· هذا فيما عدا تعاون بعض المخرجين مع **المسرح التجارى** مثل سعد أردش والسيد راضى وكرم مطاوع وجلال الشرقاوى ، وغاب من المخرجين القدامى ٩ ثلاثة منهم للمرة الرابعة على التوالى وهم نور الدمرداش ونجيب سرور وفاروق الدمرداش لاستمرار سفره الى الخارج ·· وأربعة للمرة الثالثة على التوالى هم كمال عيد وأنور رستم لاستمرار سفرهما الى الخارج ، وسعيد أبو بكر لمرضه وحمدى غيث رغم وجوده ومشاركته فى التمثيل ·· بالاضافة الى محمد عبد العزيز الذى يغيب للمرة الثانية وأحمد عبد الحليم الذى يغيب للمرة الأولى ٠

أما من المؤلفين فقد اشترك ١٤ مؤلفا منهم ٤ تقدم أعمالهم لأول مرة هم عزت الأمير وناجى جورج ومحمد سليمان وظافر الصابونى بينما غاب من المؤلفين القدامى ٦ أحدهم للمرة الرابعة على

التوالى هو شوقى عبد الحكيم وآخر للمرة الثالثة على التوالى هو نعمان عاشور ثم رشاد رشدى الذى يغيب للمرة الثانية على التوالى وللمرة الثالثة بعد النكسة ، ومحمود دياب للمرة الثانية على التوالى وعبد الرحمن الشرقاوى للمرة الثالثة عموما والفريد فرج للمـرة الأولى ٠٠ وقدم من المؤلفين الأجانب ٧ ترجم أعمالهم ٤ واشترك فى اعدادها واقتباسها ٨ ٠٠ هم موليير (الفرنسى) بريخت (الألمـانى) فايس (الألمانى) دورينمـــات (الســـويسرى) بنتر (الانجليزى) سافرونوف (السوفيتى) وفوشتتش (اليوغوسلافى) ٠

والواقع أن أهم الملاحظات التى يمكن أن نبديها على هذا الموسم تتلخص فى : ـ

١ ـ اهمال « الريبرتوار » تماما ٠

٢ ـ ظهور مؤلفين جدد مثل ظافر الصابونى وفهيم القـاضى وعزت الأمير وناجى جورج ومحمد السيد سليمان بعدد لم يسبق أن حدث فى موسم واحد ٠

٣ ـ ظهور مخرجين جدد بطريقة لم تحدث من قبل مثل رشاد عثمان وجلال عبد القادر ومحمود الألفى ٠

٤ ـ قيام بعض المخرجين ببطولة أعمالهم مثل عبـد الرحيم الزرقانى وحسين جمعه والســـيد راضى وأحمد زكى كذلك نبيل الألفى وجلال الشرقاوى وهو استمرار لتقليد قديم ٠

٥ ـ عودة فرق الطليعة بمسرح الحكيم دون القومى ٠

٦ ـ افتتاح « ستوديو الجيب » الشبيه بفرق الطليعة ٠

٧ ـ احياء المسرح الغنائى ٠

٨ ـ الانفتاح على المسرحين السوفيتى واليوغوسلافى ٠

٩ ـ تقديم المسرح الانجليزى الحديث ٠

١٠ ـ تقديم مسرح فايس التسجيلى لأول مرة وبصـــــورته الصحيحة ٠

١١ ـ عوده كل من سمير العصفورى وحسن عبد السلام من رحلتيهما بالخارج ٠

فاذا دققنا النظر فى الجدول البيانى لمسرحيات هــــذا الموسم أدركنا صدق الاحصائيات فى بعض الحالات وعدم صحتها فى حالات كثيرة ٠

أكثر عدد حفلات		أكبر عدد رواد		أضخم ايراد	
حرم الوزير	٩٥	الشحاتين	٢٥٠١٣	الشحاتين	١١٨٣٩
ملك الشحاتين	٧١	الوزير	١٨٩٤٦	الوزير	٣٤٣٢
الغول	٦٨	الغول	١٥٠٨٩	سر الحاكم	٢٨٠٤
الملوك يدخلون	٦٨	الجنس	١٣٦٨٩	الملوك	٢٤١٨
الجنس الثالث	٥٩	سلطان	١٢٧٣٢	يا سلام	٢٠٩٦
سلطان زمانه	٥١	الحاكم	١٢٤٠٧	سلطان	١٩٨٩
سر الحاكم	٤٦	يا سلام	١١٠١٩	الجنس	١٦٦١
يا سلام سلم	٤٦	سبتمبر	٧٢١٢	الحارس	١٦٥٩
ليلى والمجنون	٣٨	الحارس	٦٤٥٣	الغول	١١٥٢
الانسان والظل	٣٦	شمشون	٥٢٥٠	ابتسامة	٤٩٢
الحارس الخصوصى	٣٥	الانسان	٤٢٢٦	سبتمبر	٤٧٣
شمشون ودليلة	٣٢	ليلى	٣٤٣٧	شمشون	٣٩٤
الراجل اللى قال	٣٠	ابتسامة	٢٧٢٨	الانسان	٣٥٨
٢٨ سبتمبر	٣٠	الملوك	٢٧٢٨	ليلى	٣١٣
ابتسامة بمليون	٢٦	الحزام	٢٤٨٥	الراجل	٢٢٩
الحزام والطريق	١٩	العدل	١١٤٥	رحلة	١٠٦
رحلة حب	١٨	رحلة	١٠٥٢	الحزام	١٠٣
العدل والقمر	١٨	الراجل	٩٩١	العدل	٧٣

وتقييما لمسرحيات هذا الموسم نجد أن مسرحيـــة **الغول** وهى تعبير عن الوضع العالمى انفردت بدرجة عالية من النجـاح بالرغم من حداثة معظم العناصر المشتركة فى العرض ·· ذلك أن معـــادلة الاستعمار بالفن المتمكن لدى بيتر فايس والصياغة القوية عند فؤاد حداد والاخراج الواعى الذى قدمه أحمد زكى والأداء الصادق الذى عبر به الممثلون ، كل هذا لقى صدى طيبا لدى جمهور المشاهدين·· تأتى بعد ذلك المسرحيات التى تناولت **النكسة** بشـــكل أو بآخر ، فنجد أن المسرحيتين الشعريتين **شمشون ودليلة** ، **وليلى والمجنـون** الأولى بطريقتها المباشرة والثانية بطريقة الاسقاط ، استطاعتا أن تلمسا وجدان المشـاهد فى الوقت الذى حافظتا فيه على البعد الفنى بعيدا عن الخطابة والتقريرية ·· كذلك فعلت المسرحيتان النثريتان **الجنس الثالث** و **ياسلام سلم** ، الأولى بالعامية الفصـحى والثانيـــة بالمزج بين العامية والفصحى ·· وصادفت المسرحيـات الثـــلاث **سر الحاكم** ، **وملك الشحاتين**،**والانسان والظل** النجاح ، الأولى فى إطار التراث والثانية فى حدود المسرح الغنائى والأخيرة على مســتوى المسرح التعبيرى ·· أما العروض الثنائية **العدل والقمر** و**رحلة حب وجواب** ، **والحزام** ، **وقاطع طريق** ففى حدود التجريب لم يوفق العرض الأول على يدى المعد والمخرج وكذلك العرض الأخير بفضـــل ضعف مستوى **قاطع طريق فنيا وفكريا** ·· بينما يعد العرض الثانى بداية طيبة لمجموعة العناصر البشرية المشتركة فيه ·

أما فشل المسرحيات الأجنبية الأربع **سلطان زمانه** ، **والحارس الخصوصى** ، **وابتسامة بمليون روبل** ، **وحرم جناب الوزير** فيرجع الى تقديمها بطريقة « مائعة » لم يحافظ فيها على الأصـــل الأجنبى ولم نمصر تمصيرا كاملا ، فظلت متأرجحة بين الترجمـــة والتمصير ·· فالأولى مسخ لدورينمات والثانية تشويه لبنتر والثالثة اساءة تقديم لســـافرونوف والأخيرة سوء اختيار لفوشتش ·· وأما فشـــل

المسرحيتين الكوميديتين المؤلفتين **الملوك يدخلون القرية ،والراجل اللى قال لا** فيرجع الى ضعف مستوى الأولى فنيا وفكريا ودخول مؤلف الثانية مجال التأليف المسرحى الجاد بفمهوم المسرح التجارى الذى درج على الكتابة له ٠٠ وتبقى مسرحيتا **٢٨ ســبتمبر وحجة الوداع** عرضا شارك فى مناسبة جليلة فاستحق تحية المشــاركة وان لم يرتفع الى مستوى الحدث الكبير ٠

فاذا تركنا **مسرح الدولة** الى **المسرح التجارى** استوقفتنا من بين ١٣ مسرحية قدمتها ٨ فرق ، تلك المسرحية الســياسية ذات الطابع الغنائى **ياسين ولدى** التى استطاعت أن ترتفع الى مســتوى مسرحية **الغول** ٠٠ كذلك استطاعت مسرحية **مدرسة المشاغبين** أن تحقق نجاحا فنيا على غير عادة كوميديات المسرح التجارى ٠٠ هذا فى الوقت الذى أصيبت فيه **المسارح التجريبية** بانتكاســة كاملة ٠٠ فمسرح القهــوة توقف ، ومسرح الـ ١٠٠ كرسى تخبط ، ومسرح الشارع اختفى ، ومسرح الحديقة ذبل ، ومسرح العلبة أغلق ٠

وخلاصة هذا كله أن الانفراج الشكلى أو العددى لأزمة المسرح المصرى قياسا على المواسم الأربعــة الأخرى صــاحبه **انفراج كيفى بنسبة معتدلة تشــير الى أن الأرض مازالت قادرة على العطــاء اذا ما تولتها بالرعاية أيد واعية تزيد المحصول جودة والأزمة انفرجــا** والمسرح حركة وضاءة ٠

أما موسم ١٩٧١/١٩٧٢ فقد سجل هبوطا ملحوظا فى عدد المسرحيات بالنسبة للموسم السابق فقد قدمت ١٣ مسرحية جديدة و ٤ مسرحيات معادة اشتركت فى تقديمها المسارح الخمسة بالاضافة الى **مسرح الاسكندرية القومى** الذى عاد من جديد ٠٠ فقــدم **المسرح القومى** عرضين هما **متلوف** ٧١ لموليير تمصير عثمان جلال اعداد عبد الفتاح **مصطفى** اخراج عبد الرحمن أبو زهرة (الحفلات ٦٩ الرواد

٢٠٩٥٤ الايراد ٤٩٥٢) و **عفاريت مصر الجديدة** لعلى سالم اخراج جـــلال الشرقاوى (الحفـــلات ٦٨ الرواد ١٨٦٩٧ الايراد ٤٠٢٦) ومسرحية معادة هى **سكة السلامة** (الحفلات ٦ الرواد ١٢٧١ الايراد ٤١٣) ٠

وقدم **مسرح الحكيم** ٤ عروض هى **نور الظلام** لرشاد رشـدى اخراج كمال يس (الحفـــلات ٣٥ الرواد ٧٨٤٦ الايراد ٢١٤٢) و **محاكمة عيلة ضبش** لمصطفى بهجت اخراج سمير العصـــفورى (الحفلات ٣٧ الرواد ٦٣٨٧ الايراد ١٣٦٩) و **ملك يبحث عن وظيفة** لسمير سرحان اخراج أحمد عبد الحليم (الحفلات ٤١ الرواد ٦٥٨١ الايراد ١٢٤٢) و **شاهين ما مات** لتوفيق الحكيم اخراج كمال يس (الحفلات ١٩ الرواد ٢٤٠٥ الايراد ٤٢٤) ٠٠ ومسرحية معـــادة هى **يا سلام سلم** (الحفلات ١٣ الرواد ٢١٧٣ الايراد ٥٩٩) ٠

وقدم **مسرح الجيب** ٣ عروض هى **الأميرة تنتظر** لصـــلاح عبد الصبور اخراج نبيل الألفى (الحفلات ٢٦ الرواد ٢٢٥٩ الايراد ٢٥٦) و **سندباد** لشوقى خميس اخراج أحمد زكى (الحفلات ٥٢ الرواد ٦٥٢٩ الايراد ٥٠٢) و **المشخصاتية** لعبد الله الطوخى اخراج عبد الرحيم الزرقانى (الحفلات ٤٢ الرواد ٤٩٠٥ الايراد ٦٩٨) ٠٠ كما قدم مسرحية معادة هى **الغول** (الحفلات ١٠ الرواد ١٢٧٥ الايراد ٤٤٨) ٠

وقدم **المسرح الكوميدى** ٣ عروض هى **حكاية كل يوم** لنجيب الريحانى اخراج نور الدمرداش (الحفلات ٤٣ الرواد ١٦٩٤٣ الايراد ٣٥٥٢) و **نجمة نص الليل** اعداد أنور فتح الله ومحمـود شـــعبان اخراج كمال حسين (الحفـــلات ٢٥ الرواد ٥٣١٠ الايراد ٩٢٩) و **الجيل الطالع** لنعمان عاشور اخراج جلال الشرقاوى (الحفلات ٨٢ الرواد ٢٥٩٧٢ الايراد ٥٧٣٤) ٠

وقدم **المسرح الغنائى** عرضا معادا هو **الليلة العظيمة** (الحفلات ٢٩ الرواد ٩٠٤٨ الايراد ٢٨٢٥) ٠

وقدم **مسرح الاسكندرية القومى** عرضا واحدا هو **الدنيا رواية هزلية** لتوفيق الحكيم اخراج حسين جمعه (الحفلات ٥٥ الرواد ١٥٧٣٧ الايراد ٥١٢٠) [*]

فاذا نظرنا الى التفوق **العددى** وجدنا أن **الحكيم** يحتل المركز الأول بتقديمه ٤ عروض جديدة، بناقص عرض واحد عن الموسم السابق، بالاضافة الى عرض معاد ٠٠ ثم **الكوميدى** الذى اكتفى بتقديم ٣ عروض جديدة تماما مثل الموسم السابق ٠٠ ويتراجع **القومى** بتقديمه عرضين جديدين بناقص عرضين وان أضاف عرضا معادا ٠٠ ويعود **الاسكندرية** فيقدم عرضا جديدا واحدا ٠٠ بينما يقدم **الغنائى** عرضا واحدا ومعادا ٠

أما اذا دققنا النظر فى التفوق **الكيفى** وجدنا أن مسرحا واحدا من المسارح الستة لم يقدم عرضا واحدا جيدا ٠٠ وان قدم **الجيب** عرضين متوسطين هما **سندباد والمشخصاتية** ٠٠ ثم قدم كل من **الحكيم والقومى والكوميدى** عرضا متوسطا ٠٠ الأول **نور الظلام** والثانى **عفاريت مصر الجديدة** والأخير **الجيل الطالع** ٠

وبهذا تصبح الحصيلة النهائية لهذا الموسم خمسة عروض متوسطة ٠

وقد اشترك فى العروض الجديدة ١٠ مؤلفين انفرد توفيق الحكيم بمسرحيتين ٠٠ ومن الأجانب ٢ من فرنسا أحدهما موليير وقد اشترك فى اعداد كل عمل منهما اثنان من المعدين ٠٠ وغاب من المؤلفين القدامى ٩ أحدهم وهو شوقى عبد الحكيم يغيب للمرة الخامسة على التوالى ، وآخر يغيب للمرة الثالثة على التوالى هو محمود

دياب ، ويغيب الفريد فرج للمرة الثانية على التوالى ، كذلك عبد الرحمن الشرقاوى فضلا عن غيابه للمرة الرابعة عموما ٠٠ أما سعد وهبة ويوسف ادريس ونجيب سرور فيغيبون للمرة الثالثة عموما ، وعموما يغيب ميخائيل رومان للمرة الثانية ، بينما يغيب معين بسيسو للمرة الأولى بعد ظهوره موسمين متتاليين ٠٠ بينما لم يقدم من المؤلفين الأجانب غير تمصير لاحدى مسرحيات (موليير) وتمصيرا آخر لمؤلف فرنسى غير معروف ٠

أما من المخرجين فقد اشترك ١١ انفرد جلال الشرقاوى وكمال يس كل منهما باخراج مسرحيتين ٠٠ وقد غاب من المخرجين القدامى ١٣ اثنان منهما يغيبان للمرة الخامسة على التوالى وهما فاروق الدمرداش لهجرته النهائية الى فرنسا ونجيب سرور لمرضه المزمن الذى يكاد يمنعه من ممارسة الاخراج ٠٠ وأربعة يغيبون للمرة الرابعة على التوالى أحدهم وهو سعيد أبو بكر لوفاته والثانى وهو حمدى غيث بلا سبب واضح وبطريقة ملفتة ثم كمال عيد وأنور رستم برغم عودتهما من بعثتيهما فى الخارج ٠٠ ويغيب للمرة الثانية على التوالى محمد عبد العزيز لسفره الى ليبيا ، ويغيب للمرة الاولى السيد راضى لسفره الى ليبيا كذلك وهذا هو غيابه الثانى عموما٠٠ ويغيب حسن عبد السلام للمرة الاولى بعد عودته وهى المرة الرابعة عموما ٠٠ أما فتوح نشاطى ومحمود السباع فيغيبان للمرة الثالثة بصفة عامة ، وأما سعد أردش وكرم مطاوع فيغيبان للمرة الأولى على الاطلاق نتيجة لمنع مسرحية الأول وهى **باب الفتوح** ومنع مسرحية الأخير وهى **ثأر الله** قبل الافتتاح بليلة واحدة ٠

وهذه هى أهم الملاحظات الأخرى على هذا الموسم الأخير :

١ – ظهور مؤلفين جديدين هما سمير سرحان وان ظهر مترجما من قبل وشوقى خميس وان ظهر معدا من قبل ٠

٢ ـ ظهور مخرج جديد تحول من التمثيل الى الاخراج هو عبد الرحمن أبو زهرة ٠

٣ ـ **عودة عبد الله الطوخى الى التأليف بعد انقطـــاع طويل اثر** تقديم مسرحيته طيور الحب سنة ١٩٦٥ ٠

٤ ـ عودة نور الدمرداش الى الاخراج للقطاع العام بعد غياب طويل ٠

٥ ـ الاســـتمرار فى تقديم مسرحيات التراث مثل « حكاية كل يوم » بعد نجاح تجربة « سر الحاكم بأمر الله » ٠

٦ ـ تقديم « المسرح التعصيرى » لأول مرة ممثلا فى تجربة « متلوف ٧١ » ٠

٧ ـ عدم تقديم مسرحيات مترجمة دون تدخل من المعدين أو المقتبسين وهى ظاهرة غلبت على المواسم الخمسة فى معظمها ٠

وأهم مايلاحظ بعد ذلك :

ان **النكسة** وكأنها أنمحت أو نســيت لم تعالج معالجة مباشرة وحقيقية فى احدى مسرحيات هذا الموسم وان جاءت ثلاثة منها لتلمسها على حجل واستحياء هى **سندباد والمشخصاتية وملك يبحث عن وظيفة،** كما جاءت ثلاث مسرحيات أخرى لتعالج المشاكل الاجتماعية الملحة احداها بطريقة صارخة وهى **عفاريت مصر الجديدة** والآخريان بطريقة باهتة أو مسطحة وهما **نور الظلام والجيل الطالع ٠**

ونصل الى الجدول البيانى لمسرحيات هذا الموسم الأخير وقد تأكد لدينا تماما أن الأرقام التى دائما ما تصدق فى الاقتصاد والعلوم الرياضية ، كثيرا ما تخطىء فى الفنون وفى فن المسرح بصـــفة خاصة ٠

أكثر عدد حفلات		أكبر عدد رواد		اضخم ايراد	
الجيل الطالع	٨٢	الجيل الطالع	٢٥٩٧٢	الجيل الطالع	٥٧٣٤
متلوف	٦٩	متلوف	٢٠٩٠٤	الدنيا	٥١٢٠
مصر الجديدة	٦٨	حكاية كل يوم	١٩٩٤٣	متلوف	٤٩٥٢
الدنيا رواية	٥٥	مصر الجديدة	١٨٦٩٧	مصر الجديدة	٤٠٣٥
سندباد	٥٢	الدنيا	١٥٧٣٧	حكاية كل يوم	،٥٥٢
حكاية كل يوم	٤٣	نور الظلام	٧٨٤٦	نور الظلام	٢١٤٢
المشخصاتية	٤٢	ملك	٦٥٨١	ضبش	١٣٦٩
ملك يبحث	٤١	سندباد	٦٥٢٩	ملك	١٢٤٢
محاكمة ضبش	٣٧	ضبش	٦٣٨٧	نجمة	٩٢٩
نور الظلام	٣٥	نجمة	٥٣١٠	المشخصاتية	٦٩٨
الأميرة تنتظر	٢٦	المشخصاتية	٤٩٠٥	سندباد	٥٠٢
نجمة نص الليل	٢٥	شاهين	٢٤٠٥	شاهين	٤٢٤
شاهين مامات	١٩	الأميرة	٢٢٥٩	الأميرة	٢٥٦

واستكمالا لفائدة مثل هذه الجداول البيانية التى وزعناها على المواسم الخمسة التى تلت **النكسة** نقـــدم جدولا عاما يشمل تلك المواسم الخمسة وان كنا سنقتصر مبدئيا على تقديم نموذج لما يجب أن يكون عليه توطئة لمن يريد أن يســتكمله **من واقع الجداول المتفرقة** السابقة ، فسوف نذكر المسرحيات العشر الأولى من حيث عدد الحفلات وعدد الرواد والايراد بطريقة العد التنازلى وبحسب ترتيبها أو تفوقها احصائيا ٠

أكثر عدد حفلات		أكبر عدد رواد		أضخم ايراد	
جناب الوزير	٩٥	الحرافيش	٤٤٨٠٥	الحرافيش	١٢١٧٨
الحرافيش	٨٣	سفاح رغم أنفه	٤٢٤٢٠	**ملك الشحاتين**	١١٨٣٩
الجيل الطالع	٨٢	يا ليل يا **قمر**	٢٦٠٢٤	سفاح رغم أنفه	١٠٧٠٤
آه ياليل ياقمر	٧٨	الجيل الطالع	٢٥٩٧٢	**الجيل الطالع**	٥٧٣٤
سفاح رغم **أنفه**	٧٣	الشحاتين	٢٥٠١٣	**الدنيا** رواية	٥١٢٠
ملك الشحاتين	٧١	متلوف	٢٠٩٥٤	متلوف	٤٩٥٢
مأساة الحلاج	٧٠	بلدى يابلدى	١٩٣٥٨	حب لا ينتهى	٤٤٠٠
متلوف	٦٩	حب لاينتهى	١٩١٢٩	مصر **الجديدة**	٤٠٣٦
الغول	٦٨	النار والزيتون	١٩٠٤٦	الصعلوكة	٣٦٨٥
مصر الجديدة	٦٨	حرم الوزير	١٨٩٤٦	ياليل يا **قمر**	٣٨٠٥

ويلاحظ أن ســـت مسرحيات فقط هى التى ظلت ممثلة فى الخانات الثلاث رهى **الحرافيش والجيل الطـــالع و آه ياليل ياقمر وسفاح رغم أنفه وملك الشحاتين ومتلوف** وأن المسرحية الأول فى خانة الحفلات وهى **حرم جناب الوزير** تراجعت الى نهـاية خانة الرواد ولم تمثـل نهائياً فى خانة الايـراد وأن المسرحية التى لم ترد فى خانة الحفلات وردت فى خـــانة الرواد والايراد وهى **حب لا ينتهى** ٠٠ بينما مثلث **عفاريت مصر الجديدة** فى خانتى الحفلات والايراد دون خانة الرواد ٠٠ كما نلاحظ أن مسرحيتين مثلتا فقط فى خانة الايراد هما **الدنيـــا رواية هزلية والصـــعلوكة** ٠٠ وأن مسرحيتين مثلتـــا فقـط فى خانة الرواد همـــا **بلدى يا بلدى والنـــار والزيتـون** ٠٠ وأن مسرحية واحدة مثلت فقط فى خانة الحفلات هى **الغول** .

ونقدم جدولين أحدهما عن موقف الكتاب الذين ظهروا فى عالم المسرح قبل **النكسة** والذين ظهروا بعد ذلك ومدى مساهمة كل منهم فى **المواسم الخمسة** والجدول الآخر يضم المخرجين ، وفى كلا الجدولين نذكر الأسماء بحسب ظهورها التاريخى على خشبة المسرح المصرى ، وعلى القارىء أو الباحث أن يستخلص بعد ذلك الترتيب **الكمى والكيفى** لهؤلاء الكتاب والمخرجين ٠

الترتيب التاريخى	٦٧/٦٨	٦٨/٦٩	٦٩/٧٠	٧٠/٧١	٧١/٧٢	**المجموع**
توفيق الحكيم	×	×	١	١	×	٣
نعمان عاشور	١	×	×	١	١	٢
يوسف أدريس	١	×	×	١	×	٢
الفريد فرج	١	١	١	×	×	٣
رشاد **رشدى**	×	١	×	×	١	٢
سعد وهبة	١	×	×	١	×	٢
عبد الرحمن الشرقاوى	×	×	١	×	×	١
ميخائيل رومان	١	١	×	½	×	٢
شوقى عبد الحكيم	×	×	×	×	×	×
على سالم	١½	×	٦	١	١	٤
محمود دياب	١	١	×	×	×	٢
صلاح عبد الصبور	١	×	×	١	١	٣
نجيب سرور	٢	×	×	١	×	٣
معين بسيسو	—	—	١	١	×	٢

هـذا بالاضافة الى ثلاثة من المؤلفين القـدامى هم لطفى الخولى ومصطفى محمود وعبد الله الطوخى ٠٠ الاول لم تقدم له أى مسرحية بعد **الارانب والقضية** والثانى قدمت له مسرحية واحدة فى موسم ٧٠/٧١ بعد **الزلزال وشلة الانس** والاخير قدمت له مسرحية واحدة أيضا فى موسم ٧١/٧٢ بعد **طيور الحب** ٠

الترتيب التاريخى للمخرج	٦٧/٦٨	٦٨/٦٩	٦٩/٧٠	٧٠/٧١	٧١/٧٢	المجموع
فتوح نشاطى	×	×	×	١	×	١
سعيد أبو بكر	١	×	×	×	×	١
عبد الرحيم الزرقانى	٢	١	×	١	١	٥
محمود السباع	×	×	١	١	×	٢
حمدى غيث	١	×	×	×	×	١
نبيل الألفى	١	١	١	٢	١	٦
كمال يس	×	١	١	١	٢	٥
نور الدمرداش	×	×	×	×	١	١
جلال الشرقاوى	١	١	١	١½	٢	٦
السيد راضى	١	١	×	١	×	٣
كمال عيد	½	×	×	×	×	½
حسين جمعة	×	١	١	١	١	٤
محمد عبد العزيز	×	١	١	×	×	٢
نجيب سرور	×	×	×	×	×	×
فاروق الدمرداش	×	×	×	×	×	×
حسن عبد السلام	×	×	×	١	×	١
سمير العصفورى	١	×	×	١	١	٣
أنور رستم	١	×	×	×	×	١
كرم مطاوع	٢	١	١	½	×	٤
أحمد عبد الحليم	١	١	١	×	١	٤
أحمد زكى	×	×	١	١	١	٣

هذا فضلا عن كمال حسين الذى قدم **العدل والقمر ونجمة نص الليل** ٠٠ بالاضافة الى خمسة من المخرجين القدامى لم يقدموا شيئا فى عروض السنوات الخمس التالية على **النكسة** وهم على الغندور وكان قد قدم **لعبة الحب وشلة الأنس والشبعانين** ، والسيد بدير وكان قد قدم **هاملت**،وعبد القادر التلمسانى بعد ان قدم **البر الغربى** ومحمود مرسى الذى قدم **الخاطبة وقصر فى الاحلام** ومحمد مرجان الذى قدم **المتحذلقات والاحمق** ٠٠

وهذه خمسة جداول أخرى وأخيرة عن ترتيب المواسم والمسارح والمسرحيات الجديدة، والمعادة، والمسرحيات الجيدة والمتوسطة ٠٠ نبدأها بجدول عن **ترتيب المواسم** من خلال عدد المسرحيات الجديدة والمعادة ومن خلال عدد المسرحيات الجيدة والمتوسطة

الترتيب	الموسم	مسرحية جديدة	مسرحية معادة	مسرحية جيدة	مسرحية متوسطة
١	٦٨/٦٧	١٩	١٤	٤	٥
٢	٧١/٧٠	١٨	صفر	٢	٦
٣	٦٩/٦٨	١١	٦	٢	٢
٤	٧٠/٦٩	١١	٦	٢	٢
٥	٧٢/٧١	١٣	٤	صفر	٥
		٧٢	٣٠	١٠	٢٠

والجدول الثانى عن ترتيب المسارح من خلال
عدد المسرحيات الجديدة والمعادة

المسرح	٦٨/٦٧	٦٩/٦٨	٧٠/٦٩	٧١/٧٠	٧٢/٧١
	ج — م	ج — م	ج — م	ج — م	ج — م
القومى	٥ — ٥	٣ — ٤	٢ — ٤	٤ — صفر	٢ — ١
الحكيم	٣ — ١	٣ — صفر	٢ — صفر	٥ — صفر	٤ — ١
الكوميدى	٣ — ٤	٢ — ٢	٣ — ٢	٣ — صفر	٣ — صفر
الجيب	٤ — صفر	٣ — صفر	٣ — صفر	٥ — صفر	٣ — ١
الحديث	٢ — ٤	ألغى	ملغى	ملغى	ملغى
الاسكندرية	لم يشترك	٢ — صفر	١ — صفر	لم يشترك	١ — صفر
الغنائى	١ — صفر	لم يشترك	لم يشترك	١ — صفر	صفر — ١

والجدول الثالث عن ترتيب من خلال
المسرحيات الجيدة والموسطة

المسرح	٦٨/٦٧	٦٩/٦٨	٧٠/٦٩	٧١/٧٠	٧٢/٧١
	ج — م	ج — م	ج — م	ج — م	ج — م
القومى	١ — ٢	٢ — صفر	صفر—صفر	صفر — ٢	صفر — ١
الحكيم	١ — ١	صفر — ١	١ — ١	صفر — ٢	صفر — ١
الجيب	صفر—صفر	صفر—صفر	صفر—١	١ — ٢	صفر — ٢
الكوميدى	١ — صفر	صفر — ١	صفر—صفر	صفر—صفر	صفر — ١
الحديث	١ — ١	ألغى	ملغى	ملغى	ملغى
الغنائى	صفر — ١		لم يشترك	١ — صفر	صفر—صفر
الاسكندرية	لم يشترك	صفر—صفر	١ — صفر	لم يشترك	صفر—صفر

والجدول الرابع عن **ترتيب المسرحيات الجيدة** والمسارح التى قدمتها والمواسم التى قدمت خلالها ٠٠ وهو ترتيب يعتمد على التقييم الفكرى والفنى بعيدا عن « المنهج الاحصائى » وان التقى معه فى بعض الحالات ٠

ترتيب المسرحيات الجيدة	**المسرح**	**الموسم**
١ ـ **الغول**	الجيب	٧٠/٧١
٢ ـ انت اللى قتلت الوحش	الحكيم	٦٩/٧٠
٣ ـ دائرة الطباشير	القومى	٦٨/٦٩
٤ ـ جيفارا	القومى	٦٨/٦٩
٥ ـ آه ياليل ياقمر	الحكيم	٦٧/٦٨
٦ ـ شهر زاد	الاسكندرية	٦٩/٧٠
٧ ـ ملك الشحاتين	الغنائى	٧٠/٧١
٨ ـ زهرة الصبار	الكوميدى	٦٧/٦٨
٩ ـ مأساة الحلاج	الحديث	٦٧/٦٨
١٠ ـ الزير سالم	القومى	٦٧/٦٨

أما الجدول الخامس والاخير فعن **ترتيب المسرحيات المتوسطة** والمسارح التى قدمتها والمواسم التى قدمت خلالها ٠٠ وهو ترتيب يعتمد أيضا ، مثل الجدول السابق ، على الرأى الشخصى انطلاقا من التقييم النقدى ٠

ترتيب المسرحيات المتوسطة	المسرح	الموسم
١ – ليلى والمجنون	الجيب	٧١/٧٠
٢ – سر الحاكم	القومى	٧١/٧٠
٣ – حاملات القرابين	القومى	٦٨/٦٧
٤ – بلدى يا بلدى	الحكيم	٦٩/٦٨
٥ – عفاريت مصر الجديدة	القومى	٧٢/٧١
٦ – جان دارك	الحكيم	٧٠/٦٩
٧ – ياسلام سلم	الحكيم	٧١/٧٠
٨ – الجنس الثالث	القومى	٧١/٧٠
٩ – بلاد بره	القومى	٦٨/٦٧
١٠ – على جناح التبريزى	الكوميدى	٦٩/٦٨
١١ – شمشون ودليلة	الحكيم	٧١/٧٠
١٢ – ثورة الزنج	الجيب	٧٠/٦٩
١٣ – المشخصاتية	الجيب	٧٢/٧١
١٤ – الانسان والظل	الجيب	٧١/٧٠
١٥ – العرضحالجى	الحكيم	٦٨/٦٧
١٦ – ليالى الحصاد	الحديث	٦٨/٦٧
١٧ – نور الظلام	الحكيم	٧٢/٧١
١٨ – الجيل الطالع	الكوميدى	٧٢/٧١
١٩ – سندباد	الجيب	٧٢/٧١
٢٠ – الحرافيش	الغنائى	٦٨/٦٧

ونذكر **الآن** أسماء المسرحيات ال ١٤ التى تناولت **النكسة** من قريب أو بعيد مع محاولة لترتيبها حسب قيمتها الفكرية والفنية كما قدمت على خشبة المسرح ‧‧ وهى : **انت اللى قتلت الوحش ، ليلى والمجنون ، بلدى يابلدى ، يا سلام سلم ، الجنس الثالث ، شمشون ودليلة، ثورة الزنج، المشخصاتية، سندباد ، ملك يبحث عن وظيفة، أغنية على الممر ، المسامير ، النار والزيتون ، وطنى عكا** ‧

وهذه هى المسرحيـــــات ال ٧ التى عالجت **مجتمع النكسة** : **آه ياليل يا قمر ، عفاريت مصر الجديدة ، بلاد بره ، نور الظلام ، الجيل الطالع ، الملوك يدخلون القرية ، البلياتشو** ‧

وهذه هى المسرحيات ال ٤ التى شاركت فى مناسبة **رحيل عبد الناصر : ياســـين ولدى ، رحلة حب ، ٢٨ سبتمبر ، حجة الوداع** ‧

وأخيرا مسرحيتان شاركتا فى مناسبات وموضوعات عالميـــة وهما : **الغول وليلة مصرع جيفارا** ‧

الواضح اذن أن **المسرح المصرى** ظل يعانى أزمة فنية حادة بعد **نكسة ٦٧** ولأن **النكسة** كانت مفاجأة جاءت المسرحيات المعبرة عنها ارتجالية وغير ناضجة ‧‧ وقد لوحظ على الكثير منها بالاضافة الى غيرها من المسرحيات التى لم تتناول **النكسة** ضعف مستواها الفكرى والفنى وعدم قدرتها على حل هذه الأزمة التى أخذت تنفرج شـيئا فشيئا على مدى خمسة مواسم ‧‧ انفراجا شكليا ــ كما أوضحت لغة الأرقام ــ دون أن يكون انفراجا كاملا من حيث الشكل والمضمون معا ‧

فى هذه المواسم الخمسة وقعت أحداث كان لها أثرها الكبير والعميق فى عرقلة مسيرة الحركة المسرحية ‧‧ أهمها كثرة تغيير القائمين على المسرح بنفس السرعة التى يتم بها اختيارهم ‧‧ فبعد

على الراعى ومحمود العالم تولى رئاسة **مؤسسة المسرح** التى تحولت الى **هيئة عامة للمسرح** عبد العزيز الأهوانى ثم عبد المنعم الصـاوى ثم عبد الحميد جودة السحار ·

وتبقى ملاحظات لها أثرها فى تجميد **الأزمة** أبرزها :

١ ـ عدم وجود **قيادة مسئولة** عن هيئة المسرح لفترة طويلة مضت ·

٢ ـ توقف **لجنة المسرح** عن مزاولة نشـــاطها وأبرزه قراءة النصوص ·

٣ ـ توقف **مجلة المسرح** عن الصـــدور ، كذلك سلسـلة **المسرحيات العربية والعالمية** ·

٤ ـ الغاء **لجنة النشـاط الخاص** المعنية بالاشراف على المسرح التجارى واعانته ·

٥ ـ عدم فعالية **المكاتب الفنية** بالمسارح المختلفة ·

٦ ـ عدم الاحتفاظ **بصفة خاصة ومستقلة لكل مسرح** من مسارح الدولة حتى أصبح ما يقدم على مسرح من الممكن أن يقدم على سائر المسارح الأخرى دون تمييز بين ماهو تراث عالمى أو عربى أو محلى ، وما كان حديثاعالميا أو محليـــا ، وما هو تجريبى على المستوى العالمى أو المحلى ·· والطبيعى أن يختص كل مسرح بنوع خاص من المسرحيات مع مراعاة قيمة المؤلف ومقدرة المخرج ونوعية الممثل وكفاءة سائر المشتركين فى العرض ·· وكذلك بالنســبة للمسرح الغنائى والاستعراضى وهكذا ·

٧ ـ هجرة المخرجين والممثلين من **مسارح الدولة** الى **المسارح الخاصة** فضلا عن **السينما والتليفزيون** وتفشى هذه الظاهرة بعـد استقالة المخرجين الاربعة سعد أردش وجلال الشرقاوى واحمـد عبد الحليم وكرم مطاوع وفشلهم جميعا فى تجربة **مسرح التليفزيون**

وانتقلت العدوى الى المؤلفين بعد تعاون على سالم وسعد الدين وهبة ونعمان عاشور مع **فرق القطاع الخاص** .

ونهوضا بالمسرح المصرى حتى يستوعب جمهوره **فكرة المسرح** الى جانب اكتساب **عادة المسرح** ينبغى :

١ ـ عدم السماح بانشاء فرق خاصة جديدة فضلا عن عدم السماح باستمرار الفرق الخاصة الحالية التى تلجأ الى الاسفاف مما يؤدى الى افساد ذوق الجمهور وتشويه **رسالة المسرح** .. مع اعانة كل **فرقة جادة** ومكافأة كل **عمل جيد** .

٢ ـ نشر الفن المسرحى فى **أقاليم مصر** بصورة ملائمة .. فسكان الأقاليم فى حاجة الى **مشاهدة المسرح** أكثر من الوقوف على خشبته الا فى أضيق الحدود وعلى أساس رعاية **المواهب الخام** بالتثقيف والتدريب .. وهذا يتطلب تعاون **قطاع المسرح** بادارة الثقافة الجماهيرية مع **هيئة المسرح** حتى يتمكن الكتاب والنقاد من العمل على نشر الوعى المسرحى وحتى تتمكن **الهيئة** من ايجاد عمل لفنانيها المعطلين بحيث يسهمون فى نشر الفن المسرحى بناء على خطة عامة غير قاصرة على القاهرة وحدها والاسكندرية فى أسعد الأحوال ، تتخذ شكل **رحلات فنية طويلة الأجل** و **رحلات ثقافية متوالية** .

٣ ـ انشاء **اتحاد عام** يضم العاملين فى **حقل المسرح** من كتاب ونقاد وفنانين وفنيين ، وتحديد نوعية العلاقة فيما بينهم ثم فيما بينهم وبين جمهور المسرح ، وتكون لهذا الاتحاد علاقة وثيقة **بالمركز المصرى** التابع **للهيئة العالمية للمسرح** .

٤ ـ زيادة ميزانية هيئة المسرح سواء من واقع **ميزانية وزارة الثقافة والاعلام** أو من **ميزانية الدولة** .

٥ ـ رفع أجور الفنانين المعينين بهيئة المسرح اما بزيادة مرتباتهم أو بدفع مكافآت اضافية لهم ، حتى لايبددوا جهودهم فى السينما والاذاعة والتليفزيون حفاظا على مستواهم الفنى .

٦ ـ عدم السماح للفنانين المعينين بهيئة المسرح بالعمل **فى** فرق القطاع الخاص نهائيا وتحت أية ظروف مع السماح لهم بأجازات لاتزيد عن سنة متواصلة بدون مرتب فى حالة العمل خارج البلاد وبحسب القانون ٠

٧ ـ اعتبار كل الفنانين المعينين بمسارح الدولة المختلفـــة موظفين بهيئة المسرح بحيث يمكن تنقلهم من مسرح الى آخر على حسب متطلبات العرض المسرحى فى كل مسرح على حدة بدون زيادة فى الأجر أو المكافأة ٠٠ وبهذا تنتهى **لعبة التنقل بين المسارح** والحصول على أجور مضاعفة ٠

٨ ـ منع التعامل بنظام « النجوم » المنتـــــدبين من خارج « الهيئة » ٠

٩ ـ الاستفادة **بنجوم السينما** المعينين حتى الآن بهيئة المسرح أو الاستغناء عنهم لاتاحة الفرصة أمام تعيين الطاقات والعناصر الأخرى سواء من نجوم القطاع الخاص أو النجوم الذين يعملون حتى الآن بنظام القطعة أو خريجى المعهد العالى للفنون المسرحية الذى يخرج كل عام عددا من المواهب التى تعمل مضطرة فى غير مجال دراستها وتأهيلها الفنى ٠

١٠ ـ اقامة **مهرجانات مسرحية** على غرار المهرجانات العالمية المتعددة مثل **آفينيون** بفرنسا و **سالزبورج** بالنمسا و **ستراتفورد** بانجلترا ٠٠ أو على غرار المهرجانات العربية المختلفة مثل **مهرجان دمشق** بسوريا و **بعلبك** بلبنان و **قرطاج** و **الحمامات** بتـــونس ٠٠ ويمكن اقامة أكثر من مهرجان أحدها **صيفيا عربيا** بالاسكندرية يفيد من مسارحها المكشوفة والمنتشرة على طول الكورنيش فضـــــلا عن المسرح الرومانى ٠٠ وآخر **شتويا عالميا** بالقاهرة يفيد من مسارحها المغلقة فضلا عن مسرح أبو الهول ٠٠ وثالث **شتويا** عالميا أيضا يقام

بأسوان ويختص بالفنون الشعبية والاستعراضية ٠٠ ورابع **اقليمى محلى** تقيمه **الثقافة الجماهيرية** باحدى المحافظات ٠٠ وخامس **تجريبى محلى** تنظمه المراكز الثقافية والهيئات الخاصة بالقاهرة ٠٠ وسادس **للمسرح الجامعى** على مستوى الجمهورية أو على مستوى اتحاد الجمهوريات العربية أو على مستوى الدول العربية تنظمه **جامعة الدول العربية** فى احدى دولها كل عام احياء لفكرة **أسبوع شباب الجامعات** التى اندثرت ، مع التفكير جديا فى الاشتراك **فى مهرجان نانسى** للجامعات العالمية ٠٠ وكلها مهرجانات كفيلة باحياء الحركة المسرحية واثرائها واتاحة الفرصة للاحتكاك بالمسرح العربى والعالمى والافادة منهما معا فضلا عن تنشيط السياحة مما يدعو **وزارة السياحة** الى المساهمة فى تلك المهرجانات ٠

هذه هى « المواسم الخمسة » بايجابياتها وبكل ما فيها من سلبيات ، وهذا هو واقع مسرحنا المصرى بعد النكسة ، ذلك المسرح الذى عانت حركته أكثر مما جنت وحققت أقل كثيرا مما يعتمل فى ضمائرنا جميعا ٠٠ فان كانت المعاناة قد تمت على قسوتها عن رضى وأمل وان كانت المنجزات قد جاءت على ندرتها أكثر بكثير مما تم على امتداد تاريخ الامة بالقياس الى سنوات « الثورة » العشرين ومنها سنوات « النكسة » الخمس ، فان « المسرح » جزء من « الحركة الثقافية » المتعثرة فى بلادنا ، لا ينبغى ان نتهمه وحدة « بالأزمة » أو نخصه بها وحده ٠٠ بل على العكس من ذلك تماما ولهذا السبب نفسه ، يبرز الدور الذى يلعبه « مسرحنا » فى التوعية استشعارا واستبشارا ، تفسيرا وتاصيلا لحياتنا ، فى « تخلفها » ومحاولة اللحاق بركب الحضارة ، وفى « نكستها » ومحاولة انتزاع « النصر » ٠٠ وان كانت اشعاعات الأمل معقودة على الأعوام القادمة فى مطلعها وعلى امتداد أيامها ! ٠ ٠

في النقد النظري

قضايا مسرحية

المسرح التجارى .. ودقات الخطر !

.. ان وقفة عابرة امام عدد الفرق التجارية فى مصر ونظرة اخرى عابرة أيضا امام أسماء المسرحيات التى تقدمها هذه الفرق قد تعلن عن دقات الخطر حتى يصل صوتها الى أسماع المهتمين بالمسرح فى بلادنا مسئولين ومديرين ونقادا وفنانين !

. أما الفرق فقد ارتفع عددها فى صيف عام (١٩٧٠) الى ما يزيد على العشر فرق، منها مسرح المرح ومسرح الخيام والمسرح الفكاهى والمسرح الساخر وفرقة ابن البلد وفرقة أضواء الكوميديا وفرقة الابيارى وفرقة العطار الى جانب مسرح الريحانى وفرقة تحية كاريوكا وفرقة الفنانين المتحدين وفرقة ثلاثى اضواءالمسرح . وأما أسماء المسرحيات ـ فأكثرها جذبا للانتباه : المدام مكسوفة ، آه من الستات ، الفضيحة ، انت قتلت عليوه ، عبود عبده عبود ، القرد وملك الهيبز ..

• فما الذى تقوله هذه المسرحيات ؟ وما هو مستواها الفنى والفكرى بعيدا عن حكاية « الجمهور عاوز كده » ؟ !

اغلب موضوعات هذه المسرحيات يدور حول الجنس والحياة الزوجية وبعضها يدور حـول حياتنـا الاجتماعيـة بما فيهـا من سلبيات ، أما أسلوب التناول فيغلب عليه بل يغرق كله فى السطحية والمغالاة .. وأما اداء الممثلين فيهدف الى اضحاك الجمهور واثارة غرائزه بأى شكل وبكل الوسائل .. بحركات التهريج ، بعبـارات النقد اللاذع ، بالمينى جيب والميكرو جيب ، بالمايوه وبدلة الرقص. وهذا هو سر اعتماد جميع هـذه الفرق على لون واحد من ألوان الفن المسرحى هو الفارس أو الكوميـديا الهزلية .. حتى عنـدما تعاون معهـا عدد من المخرجين الجادين ، حدث أن أثـرت هـذه الفرق بمنطقهـا التجـارى على هؤلاء الفنـانين فجعلتهم يهبطون بالمستوى الفنى بدلا من أن يرفعوها الى مستواهم ، أو الى أدنى مستوى معقول من الفن الخالص ، بعيدا عن التهريج الخالص ..

ان هذه الفرق بوضـعها الراهن يجعلنـا نذكر بالخير فرق التليفزيون المسرحية القديمة التى وان جاءت مسرحياتها محدودة القيمة الفنية الا أنها وضعت أسـاسا وفتحت طريقا أمام نوع من التسلية المسرحية أقل ابتذالا .. هذا النوع من التسلية اسـتطاع أن يثمر جمهورا شغف بالمسرح ، كما استطاع أن يصقل عددا من المواهب الطيبة فى ميدانى التمثيل والاخراج ، فضـلا عن تهيئة المناخ أمام نشاط المسرح الجاد .

• والمقصود بالمسرح الجاد ، المسرح الذى تشرف عليه هيئـة المسرح وتتبناه الثقافة الجمـاهيرية وتتحمس له بعض المسـارح التجريبية الخاصة مثل مسرح القهـوة ومسرح الشـارع وفرقة التريتو .. والمفروض أن هذا المسرح الجاد هو الذى يقوم بالدور

الفعال فى اثراء الحركة المسرحيــة كما أن مسرحيــاته ـ وبصــفة خاصة مسرحيات المؤسسة ـ تعرض على لجنة عليا ثم على لجان قراءة فرعيــة ، فضــلا عن الرقابة على المصنفات الفنيــة .. أما المسرحيات التجارية فيكتفى بعرضها على الرقابة دون اعتبــار لأى لجان ..

• **والمفروض ان العمل الأســاسى للجنة النشاط الخاص التابعة لهيئة المسرح هو تنظيم العلاقة بين المسرح التجارى والوزارة** من حيث ادخال التعديلات الملائمــة على النصــوص المبــاشرة أو بالتعاون مع المؤلفين حتى تخرج الأعمال للناس على أكبر قدر ممكن من اللياقة الفنية والفكرية مجردة من التهريج والابتذال .. وحتى يقبل النقاد على تناول هــذه الأعمال بالنقــد والتقييم للكشف عن جوانب الضعف لتجنبها ، وعن جوانب الفن لتأكيدها وانمائها .. بدلا من الاعراض عنها والتعالى عليها كما يحدث الآن ..

وفى مقابل بسط هذه الولاية الفنية والفكرية والخلقية على المسرح التجارى ينبغى أن تقوم الوزارة بواجبها فى اعانة هذه الفرق بحيث لا تضار ماليا ، وان كانت ستكسب بلا شك فنيا وفكريا ، كما ستكسب بلا شك أيضا ـ فضلا عن جمهور المسرح التجارى ـ ثقة النقاد وجمهور المسرح الجاد !

❋

المسرح الاقليمى .. وسلبيات التجربة !

• • لم تشهد المدن والقرى المنتشرة فى ريف مصر ، حركة مسرحية كتلك التى شهدتها بفضل نشــاط « الثقافة الجماهيرية » الذى لمسناه منذ شتاء ١٩٦٦ حتى الآن .. فقبل هذا التاريخ لم تكن حياتنا الفنية تعرف ما يسمى بالمسرح الاقليمى .. ومع هــذا

فقد تضمنت التجربة بحكم ريادتها بعض السلبيات التى نخشى أن تعطل الوصول الى الهدف من انشاء مثل هـذا الجهـاز المسرحى باشعاعاته الكثيرة .. فما هى هذه السلبيات .. وما هو سـبيل العلاج ؟ !

• كان مما يتفق وطبائع الأشياء أن تضع الثقافة الجماهيرية منذ البداية مؤلفى ومخرجى وممثلى المسرح الموجودين بالعاصمة فى خدمة جمهور المسرح المنتشر بالأقاليم والذى يستمع لأول مرة الى دقات المسرح التقليدية على الطبيعة بعد أن عانى طويلا من سماعها عن طريق الاذاعة والتليفزيون ..

• ولم يكن طبيعيا أن يمتد تصدير عناصر الفن المسرحى الى الأقاليم بما فى ذلك جمهورالعاصمة نفسه من نقاد وكتاب وصحفيين بحيث يصبح الجمهور الحقيقى مجرد ديكور غير متجانس مع الجو العام للعرض المسرحى .. فليس من المعقول أن يتفـاعل الجمهور البسيط مع قضايا فلسفية ومحاورات ذهنيـة كالتى حفلت بهـا مسرحيات مثل : **بنـك القلق و الانسـان والظـل و ليلة مصرع جيفارا** .. وليس من المعقول أيضا أن يتقبل هذا الجمهور أشكال المسرح الجديدة والمركبة التى لم تستقر بعد فى وجدان الجمهـور القاهرى ..

وحتى عندما افتعـل بعض المؤلفين مضمونا وافتعـل بعض المخرجين شكلا لهذا المضون أطلقوا عليـه **مسرح الفـلاحين** كانوا جميعا غرباء على الفلاحين أنفسهم .. فلا يكفى أن يرتدى المثلون الجلاليب الزرق ويتكلمون اللهجة الريفية أو الصعيدية ويتصارعون على الأرض كما حدث فى **الهـلافيت** و **سـيرة الفتى حمدان** حتى نسلم بأن هذا هو **مسرح الفـلاحين** .. وحتى نرضى به مسرحا من شأنه أن يقنع جمهور الأقاليم على مستوى الترفيه والتثقيف .

على أن المسرح الاقليمى قد شهد **مسرحيات فلاحية** حقيقية

بعضها لم تكتمل ملامحه الريفية مثـل **آه يا بلد** والبعض الآخـر اكتملت ملامحه الى حد كبير مثـل **الزوبعة** و **ليالى الحصـاد** و **شى الله يابو زعيزع** .. وان كانت جميعا تنتمى لمؤلفين قاهريين .. كذلك كشف المسرح الاقليمى عن مواهب محلية فى مجال التمثيـل يتميز اداؤها باللهجـات الصـادقة دون افتعـال أو تقمص رغم ما ينقصها من الوعى بفن الأداء التمثيلى ، وتفتقر كثيرا الى العنصر النسائى بحكم التقاليد الاجتماعية والظروف البيئية .

.. وبعـد هـذه السـنوات الخصـيبة من بث الروح المسرحية وتوسيع رقعتها تاصيلا وتجريبا وتدريبا ، كان لابد من الاكتفاء بالعناصر المحلية والاعتماد عليهـا فى كافة أبعـاد العمـل المسرحى من تاليف واخراج وتمثيل حتى يمكن أن يقـال بعـد أن يسدل الستار فى نهاية كل عرض ، أن هـذا هو بحق .. المسرح الاقليمى .

*

المسرح التجريبى .. وطريق الخلاص !

.. اذا كان هـدف المسرح التجريبى هو اختبـار الأفكار الطليعية فى جو درامى هادىء ، بقصد مواكبة التيـارات الابداعية العالمية ، وتاصيل القيم المسرحية الجديدة فى وجداننـا ، تمهيدا لعرضها على الجمهور العريض .. فان المعمـل المجهز بالمعـدات البشرية والمادية ، المهيأ لاستقبال مثل هذه الحالات الفنية العاجلة هو بطبيعة الحال ((مسرح الجيب)) .

. و مسرح **الجيب** الذى بعث بأول شـعاع تجريبى ألهب وجداننا المسرحى ، وأحدث فيه هزة عنيفة منذ ثمـانى سـنوات

بالتحديد ، استطاع أن يسير - بفضل جهود الطليعة الموهوبة والمثقفة - فى خط مشروع وصاعد لعدة سنوات انحرف بعدها وتعثر ، نتيجة لكثرة تغيير القائمين عليه من ناحية ، واهمال معظمهم لدوره الريادى من ناحية أخرى ، وعدم تحديد مفهوم رسالته من ناحية أخيرة ، مما أدى فى النهاية الى خلط واضح بين وظيفته ووظيفة المسارح الاخرى .. فمسرح الجيب هو المسرح الصغير المحدود المقاعد ، القاصر على فئة مختارة من الجمهور ، قادرة على تقبل الأشكال والأساليب الجديدة فى الاخراج والتمثيل والديكور والموسيقى وسائر العناصر الفنية والفكرية التى يقوم عليها العرض المسرحى .. وهو العرض الذى لا يمكن تقديمه على مساحة جماهيرية عريضة بخلاف ما حدث فى المواسم الأخيرة عندما قدم « مسرح الجيب » ما كان يمكن تقديمه على المسرح الكبير .. مثل **بستان الكرز** و **ثورة الزنج** و **حبظلم بظاظة** . بل ان عملا واحدا لاسخيلوس هو **الأوريستيا** قدم جزؤه الأول **أجاممنون** على مسرح الجيب ، وقدم الجزء الثانى **حاملات القرابين** على المسرح القومى .

• هذا الخلط الواضح فى مفهوم التجريب على المستويين المحلى والعالمى هو الذى أعطى الفرصة كاملة لمجموعة من الهواة ، أرادت أن تلفت اليها الأنظار ، ظنا منها أن طريق التجريب هو أسهل الطرق .. وهكذا برزت مسارح « القهوة والشارع والمائة كرسى والعلبة والحديقة » وكلها ولادات مسرحية كان يمكن أن تثرى واقعنا المسرحى لو لم يجنح بعضها نحو تحقيق أهداف شخصية وفردية خالصة .. ولم يندفع بعضها الآخر وراء تجربة براقة ولكنها مغلقة وذات بعد واحد .. ولم يقدم البعض الأخير على محاولة طموح تستهدف مخالطة الجمهور العريض الذى لم يتعرف بعد على شكل المسرح التقليدى ، حتى يفاجأ بأشكال جديدة من قبيل العبث أو اللامعقول ..

صحيح ان التجريب ضرورى ومشروع ، وليس من حق أحد ان يعوقه أو يصادره .. ولكن المسرح كالعلم لا يجب أن يترك أمره للهواة والمغامرين .. لهذا ينبغى على لجنة النشاط الخاص التابعة لهيئة المسرح أن تقوم بنوع من الاشراف على هذه المسارح التجريبية الصغيرة ، كما نادينا من قبل باشرافها على المسارح التجارية الخاصة .

◆◆ أما طريق الخلاص أمام المسرح التجريبى المصرى فى مثل هذه الظروف فهو ((مسرح الجيب)) و ((ستوديو الجيب)) المزمع انشاؤه والذى بيده انقاذ الحركة التجريبية لقيامه على أسس درامية سليمة فضلا عن انتمائه الى جهة رسمية مسئولة واعتماده على طاقات فنية موهوبة ودارسة .. على أن يقوم الأول بتقديم التجارب الطليعية الواعدة ويقدم الآخر كل ما هو ((تحت التجريب)) .. تأصيلا للقيم التجريبية فى وجداننا الفنى والفكرى، وتصعيدا للحركة الدرامية فى واقعنا المسرحى !

❋

المسرح الحر .. يعود الى الوراء !

◆◆ مرة أخرى يرتفع الستار عن المسرح الحر وقد عاد الى ممارسة نشاطه بعد أن توقف موسمين كاملين نتيجة للخسائر المادية والأدبية التى لحقت به بعد تقديم رواية ((ميرامار)) التى أعدها وأخرجها نجيب سرور ، و ((برعى بعد التحسينات)) التى اقتبسها وأخرجها عبد المنعم مدبولى .. يعود المسرح الحر وكان قد توقف سنوات طويلة على أثر ظهور فرق التليفزيون المسرحية . فماذا قدم وبماذا يعود ؟ !

• كان **المسرح الحر** من الفرق الرائدة التى قامت بدور طليعى فى حركتنا المسرحية ، كذلك كان مركزا تجريبيا لمؤلفين ومخرجين وممثلين هم اليوم من فنانى الصف الأول .. فقد قدم لأول مرة **نعمان عاشور** فى **المغماطيس والناس اللى تحت ورشاد رشدى** فى **الفراشة ولعبة الحب** وادخل لأول مرة فكرة الاعداد المسرحى التى انتشرت وتطرقت الى الاقتباس والتمصير .. وذلك باعداد روايات **نجيب محفوظ زقاق المدق وبين القصرين وقصر الشوق ..**

• واليوم ، يعود المسرح الحر بزيه القديم الذى لم يعد ملائما لذوق العصر .. يعود بنفس الاعداد القديم لرواية **بين القصرين** .. والاعداد مثل الاقتباس والتمصير ظاهرة مرضية تعطل الحركة المسرحية وتسد الطريق أمام تيار الابداع المسرحى .

صحيح أن هذه الظاهرة كانت ضرورية فى مرحلة تأخر فيها قيام حركة تأليف خالصة للمسرح .. ولكن المسرح المصرى وقد قطع شوطا طويلا فى مسيرته الصاعدة نحو الابداع الفنى ، لم يعد هناك ما يبرر عودته الى الوراء .. الى الاعداد والاقتباس والتمصير .. خاصة وان **نجيب محفوظ** نفسه قد كتب للمسرح !

• ان **المسرح الحر** وهو يعود فى مطلع السبعينات بنفس الرؤية القديمة التى طرق بها أوائل الخمسينات عندما دعا الى **واقعية حديثة صادقة تعبر عن الجراحات الاقتصادية التى حدثت فى الكيان الاجتماعى** وهى الرؤية التى اتجاته الى الاقتباس عن الرواية المصرية وروايات نجيب محفوظ بالذات ، انما يعود متنكرا لمنطق التطور ، متناسيا حركة المسرح وجمهوره الذى استوعب على مستوى المضمون والشكل المرحلة الواقعية الاجتماعية من ناحية ، والأشكال التجريبية الحديثة من ناحية اخرى .

و **بين القصرين** شأنها شأن كل الروايات المعـدة للمسرح ، تكشف عن الاختلاف الجـوهرى بين فن الرواية وفن المسرح .. فالمسرح يعتمد على تكثيف الحدث فى بعدى الزمان والمكان ، بينما تنطلق الرواية عبر الزمان وتنتقل فى كل مكان وتتمدد من خـلال عدد من الأحداث .. لذلك كثرت الفصول وتعـددت المشـاهد ، فضـلا عن كثرة تغيير الأماكن وتشعب الموضوعات برغم الفـكرة المحورية التى تدور حولها الرواية التى تصور من خلال أسرة واحدة تخبط المجتمع المصرى كله بين الفضـيلة والرذيلة ، نتيجـة لألوان القهر والفسـاد التى فرضها المحتل الأجنبى الغاصب ..

اما الاخراج فليس أدل على هبوط مستواه من قيام اثنين به فى وقت واحد فضلا عن أنهما ليسا بمخرجين أصلا وهما **صـلاح منصور وزكريا سليمان** ، اللذان التزما فى معظم العرض بالخطوط العريضة لاخراج أولهما لنفس العمل سنة ١٩٦١ .. وأما التمثيل فلم يؤده بعلم وفن سوى **آمال زايد واحمـد سـعيد وبدر الدين نوفل وعبـد الكريم غوباشى** .. وفى مقـدمتهم جميعـا الفنـانة **فاطمة رشـدى** ، التى تثير الذكريات أكثر مما تدعو الى متـابعة أدائها القوى المتمكن .. وتلك قضية أخرى !

• • صحيح أن ((بين القصرين)) قد نجحت فى مطلع الستينات ولكنها لم تنجح فى مطلع السبعينات ، كما لم تنجح ((ميرامار)) .. فهل يقتنع المسرح الحر بحركة التاريخ وحتميته اذا أرادالاستمرار فى تقديم رسالته ــ التى لا نشك فى صدقها ــ أم يكف نهائيا بدلا من مواصلة طريقه بالعودة المتواصلة الى الوراء ؟! .. أقول هـذا لأن المسرح الحر يفكر الآن فى تقديم ((السكرية)) آخر أجزاء ثلاثية نجيب محفوظ .. أيضا .

التليفزيون .. ومسرح بلا جمهور !

•• لم يكن المفكر والكاتب الفرنسي « ديدرو » يعترف بمسرحية ، أى مسرحية ، الا اذا عرضت على خشبة المسرح .. فعنده أن المسرحية تظل ناقصة حتى تعرض على الجمهور .. واليوم وبعد مضى ١٨٨ عاما على وفاته ، ترى ماذا يقول عن مسرح ينشأ خصيصا لكى لا يشهده الجمهور ؟ ! وماذا يقول الشاعر والأديب الفرنسى ((كوكتو)) ، الذى كان يؤثر أن يتولى الفنان بنفسه كافة أبعاد عمله الفنى .. ماذا يقول هو أيضا ، وبعد مضى تسع سنوات على وفاته ، عن العمل المسرحى الواحد الذى يقوم بتنفيذه مخرجان ، مخرج مسرحى ومخرج تليفزيونى ؟!

• نقول هذا بمناسبة المشروع الذى انشىء منذ ثلاثة أعوام، واطلق عليه **مسرح التليفزيون ..** وبدأ بتقديم مسلسلة مسرحية ـ ان صح هذا التعبير ـ بعنوان **زوجات وأزواج** ، كتبها مؤلف اذاعى هو **يوسف عوف** ، واخرجها مخرج تليفزيونى هو **أحمد توفيق** ، الذى قام بنقلها للتليفزيون من **مسرح الزمالك** ، وهو المسرح الذى تحول الى ستوديو لتسجيل هذه الأعمال التى قيل انها مسرحية ـ والواقع أنها لم تكن كذلك ، ولم تكن حتى تمثيليات تليفزيونية ـ ثم توقف المشروع فجأة ، وعاد فجأة أيضا بعد أن تحول **مسرح الجيب** القديم المقام بالحديقة الفرعونية الى ستوديو تليفزيونى ، أطلق عليه **ستوديو ـ ١١** ، ولم يطلق عليه مثلا **مسرح التليفزيون .. !**

• ونتساءل : ما معنى أن تعد مسرحية كاملة على مسرح مجهز بشريا وماديا ، وبميزانية انتاج كبيرة .. ولا تعرض الا عرضا واحدا ، لا يشهده الجمهور ؟! .. وما معنى أن يكون الهدف الخاص من المسرحية وهو تسجيلها لمشاهدى التليفزيون متعارضا

مع الهدف العام ، وهو استمرار عرضها على الجمهور ؟! .. انه اذا كان الهدفان غير متعارضين ، وكانت **فرق التليفزيون المسرحية** القديمة قد نجحت فى تحقيق الهدفين ، فما معنى أن يظل هـذا المسرح .. بلا جمهور ؟ ! .

واذا كان قطبا التجربة المسرحية هما العرض والجمهور .. فقد الغى **مسرح التليفزيون** القطب الثانى ، وأبقى على القطب الأول نصا وتمثيلا واخراجا .. ومع هذا افتقرت العروض الستة التى قدمت الى **الحركة المسرحية** ، وفى الوقت نفسه لم تستغل امكانيات الكاميرات الثلاث فى نقل تفاصيل الوجه والجسم . حتى المخرجون المسرحيون الذين نقلوا بأنفسهم العروض المسرحيـة للتليفزيون لم يتألقوا فى الاخـراج المسرحى ــ على غير عادتهم ــ ولم يتميزوا فى الاخراج التليفزيونى عن زملائهم من مخرجى التليفزيون .

• وكما افتقرت العـروض الى الحـركة ، افتقـرت اغلب النصوص الى الدراما .. **فحارة العشـاق** ــ باعتراف مؤلفهـا **نجيب محفوظ** ــ قصة وليست مسرحية .. و **مجلس العـدل** ــ باعتراف مؤلفها **توفيق الحكيم** ــ مقال تمثيلى وليس مسرحية .. و **خيوط العنكبوت** و **صقور وغربان** ، تمثيليتان الفهما **صـلاح راتب** للتليفزيون .. أما **الكلمات المتقاطعـة لنجيب سرور** و **البير وغطاه** ، **لميخائيـل رومان** فلا تفتقران الى عنصر الدراما بمقـدار ما تتعارضـان مع طبيعة العرض على **مسرح التليفزيون** ، فهمـا يفترضان أصلا وجود جمهور يشـارك فى التمثيل أو فى العرض المسرحى .. فاذا تفحصنا النصوص السـتة ، وجدناها خليطا من الأعمال التجريبية والأعمال التقليـدية .. مما يدل على أن **مسرح التليفزيون** لم يحدد وظيفته منذ البداية .. هل هو مسرح تجريبى أم أنه مسرح جماهيرى ! .

• وعلى الوجه الآخر من الخلط فى اختيار النصوص ، وقع

خلط آخر فى اختيار الممثلين الذين يصلحون للتمثيل المسرحى ، وقد لا يصلحون بالضرورة للاداء التليفزيونى .. مما ترتب عليه اخراجيا سوء توزيع الادوار ، وكان ينبغى على المخرجين أن يدققوا فى اختيار الممثل القادر على الأداء المسرحى والملائم بالضرورة للشاشة الصغيرة .

• • أما لماذا يكاد يقتصر الاخراج على أربعة مخرجين بالذات هم : سعد أردش وكرم مطاوع وجلال الشرقاوى وأحمد عبد الحليم ، فهذا هو السؤال الذى يفرض نفسه على المتتبع لعروض هذا المسرح .. ولماذا لا يستفاد من مخرجى التليفزيون باعتبارهم الأقدر على فهم تكنيك الاخراج التليفزيونى ، فضلا عن طبيعة الشاشة الصغيرة ، فهذا هو السؤال الآخر الذى يفرض نفسه على جمهور هذا المسرح الذى هو .. بلا جمهور !

*

مسرحيات صيفية .. على مسارح شتوية !

• • لاول مرة فى عام ١٩٧١ يقام ((موسم صيفى)) للفنون المسرحية .. وعلى الرغم من طرافة الفكرة وأهميتها ، الا أنها لم تتعد حيز التفكير الى مجال التخطيط ، بحيث يصبح التنظير فى خدمة التطبيق وليس العكس ، كما حدث وكما يحدث دائما .. فكيف ولدت الفكرة ؟! وكيف رفع عنها الستار ؟!

• بعد أن تأخر ستار **الموسم الشتوى** الى نهاية شهر مايو ، بقيت فى الخطة بعض المسرحيات التى كانت تؤجل بحكم العادة الى مطلع الموسم الجديد .. غير أن عددا من أصحاب هذه العروض مؤلفين ومخرجين ، اقترحوا فكرة مواصلة العمل خلال أشهر

الصيف فوجدت فكرتهم صدى لدى المسئولين فى هيئة المسرح ممن نظروا اليها من زوايا ثلاث : أولها : بعث الحياة فى المسارح التى تظل شاغرة أكثر من أربعة أشهر فى العام .. وثانيهما : استثمار طاقة الفنانين والفنيين التى تظل معطلة طـــوال هذه الفترة من كل عام .. وآخرها : مواصلة تقديم الوجبات الفنية لجمهور المسرح القاهرى وتزويد جمهور المسرح السكندرى فضـــلا عن جمهـــور الأقاليم بما لم يتيسر لهم مشاهدته من أعمال فنية طوال الموســــم الشتوى ..

وهكذا قررت **هيئة المسرح** أقامة **موسـم صيفى** فى القـــاهرة والاسكندرية ومرسى مطروح فى وقت واحـــد .. ولـــكن كيف تم تنفيذ ذلك ؟ !

• الواقع أن الاستجابة السريعة لاقامة **موسم مسرحى صيفى** والقرار المتسرع فى تنفيذه بلا خطة ولا تخطيط ، أدى الى « كم » لا يستهان به من الأخطاء ، سرعان ما ظهرت فى التطبيق .. أصرخ هـــذه الأخطاء تقـــديم مسرحيـــات ليست تجريبيـــة فحسب بل مسرحيات تجريبية وفوق مسارح شـــتوية ، أعنى مســـارح غير مجهزة أو «مكيفة» لاستقبال هذه العروض فوق المسرح واستقبال الجمهور داخل الصالة ، مما أدى الى اجهاض العمـــل الفنى من ناحية وارهاق الممثلين والمتفرجين من ناحية أخرى .. مثال ذلك ثنائية **رحلة حب وجواب** التى قدمت على **مسرح الجيب** الشتوى، وثنائية **الحزام وقاطع طريق** التى قدمت **على مسرح الحكيم** الشتوى هو الآخر .. ولم يكتف بهذا ــ وكأن هذا وحده لا يكفى ــ فقبيل الانتهاء من اعداد العرضين فوجىء المسئولون بنفاد الميزانية كمـــا تعرض الفنانون لتوقف العمل .. والذى نتج عن ذلك كله هو أن عرض الجيب لم يستمر أكثر من ثلاثة أســـابيع على الرغم من أنه كان قد بدأ قبل منتصف يونيو .. ولم يتجـــاوز عرض الحـــكيم

الأسبوعين ، بعد أن تعطل الى ما بعد منتصف يوليو .. **وأصيب العرضان بنقص حاد فى عدد المتفرجين وهزال شديد فى كلمات النقاد ..**

• تجىء بعد ذلك مسرحيتا **الراجل اللى قال لا** و **منلوف ٧١** ، .. أما الأولى فهى **كوميدية** بل مسرحية **تجارية** فمؤلفها ومخرجها وبطلها الأول من نجوم القطاع الخاص ومع ذلك ضلت طريقها الى المسرح الرسمى وقدمت فى القاهرة على مسرح **الجمهورية المكيف الهواء** ، بينما قدمت المسرحية الثانية فى الاسكندرية على مسرح **الشاطبى المكشوف** بالرغم من أنها تجربة **مسرحية** تحتاج الى جو مسرحى هادىء بالاضافة الى أن مخرجها **عبد الرحمن أبو زهره** ممثل شاب يجرب حظه لأول مرة فى الاخراج .. والذى ترتب على ذلك أيضا هو أعراض **الجمهور الصيفى** عن التجربة **المسرحية** غير الملائمة ، وعدم اقباله على **المسرحية الكوميدية** الشديدة الاسفاف .. أما **مسرحيات الريبرتوار** التى قدمت فى الاسكندرية ، فقد أسىء اختيارها .. فمسرحية **سكة السلامة** قدم العهد بها وألفها الجمهور لاذاعتها فى التليفزيون أكثر من مرة .. ومسرحية **يا سلام سلم** لا تتفق وطبيعة جو **التصييف** المرح فى الاسكندرية .. وأما **عرض الصيف** الوحيد الذى نجا من أخطاء هيئة المسرح وأن تعطل قرابة شهر كامل فهو **ملك الشحاتين** الذى قدم على **مسرح صيفى كبير** مجهز ماديا ومهيأ بشريا هو **مسرح البالون** وظهر العرض فى ثوب صيفى حقيفى أشبع حاجة الجمهور القاهرى من ناحية ونجح فى ارضاء ذوقه من ناحية أخرى ..

• • ومع كل هذه الأخطاء لم ينفذ قرار « الموسم الصيفى » كاملا .. فقد اقتصر على القاهرة والاسكندرية وحدهما .. وكان ينبغى أن تنتشر انجح مسرحيات « الموسم الشتوى » فى الأقاليم مع تقديم المسرحيات الصيفية الجديدة فى كل من العاصمتين

الكبيرتين .. والأفضل من هذا جميعه هو اقامة « مهرجان صيفى » للفنون المسرحية فى شهر بعينه من كل عام على غرار ما يحدث فى « مهرجان بعلبك » بلبنان أو « مهرجان الحمامات » بتونس ، أو « مهرجان دمشق » بسوريا ، فضلا عن « مهرجان أفينيون » بفرنسا ، و « مهرجان سالزبورج » بالنمسا ، و « مهرجان ستراتفورد » بانجلترا .. هذا بدلا من تقديم هذه المسرحيات الصيفية على مسارح شتوية تحت اسم « الموسم الصيفى » !

*

هل هى نهضة مسرحية .. حقا ؟!

• • المتتبع لمسيرة الحركة المسرحية فى بلادنا بعد النكسة يدرك للوهلة الأولى ، أننا ـ جمهورا ونقادا وفنانين ـ عشنا فى عام ١٩٧٢ صيفا نشطا دون أن يكون منعشا يعيد الى الأذهان مرحلة « فرق التليفزيون المسرحية » التى وقعت منذ أكثر من عشر سنوات رافعة شعار « تغليب الكم على الكيف » محققة بذلك دخلا أكبر من الجمهور اكتسب « عادة المسرح » وان لم يتعلم كيف يفرق بين « الفن الجيد » و « الفن غير الجيد » أو بين « الفن واللافن » حتى يقبل على النوع الأول ويتقبله ويعرض عن النوع الأخير ويرفضه !

والمتأمل الذى يستقرىء **الظاهرة** ويتأنى فى الحكم عليها حتى تتكشف أبعادها وتتضح حقيقتها وتظهر نتائجها يستطيع أن يرى فى هذه **الظاهرة** المسرحية نوعا من **الظاهرة** نظمتها **هيئة المسرح** بأطقم مسارحها الستة كاملة وأطلقت عليها اسم **الموسم الصيفى** .. فلا يكفى أن تعرض فى **موسم صيفى** واحد ١٤ قطعة مسرحية

حاصرت جمهور البحر بالاسكندرية وتطاولت على جمهور البر بالقاهرة وهو العدد الذى يفوق عدد المسرحيات التى عرضت فى اى موسم كامل على حدة من المواسم التى تلت النكسة ، حتى نقر بأنها **اضخم نهضة مسرحية شهدتها مصر** . والحقيقة أنه أضخم عرض هزيل وليس هزليا شهدته مصر .. ذلك أن الاسكندر الأكبر هى المسرحية الوحيدة من بين هذه المسرحيات الأربع عشرة التى استطاعت أن ترتفع الى مستوى النقد كعمل جاد وممتع فى الوقت الذى ظلت فيه المسرحيات الأخرى برغم التفاوت الكيفى فيما بينها دون مستوى الفرجة فضلا عن **النقد** .. ثلاث من هذه المسرحيات يمكن أن تكون **متوسطة القيمة** لأنها استطاعت بعد جهد كبير أن تنجو من موجة الاعداد الجارفة وتغالب عاصفة الارتجال العنيدة دون ادعاء بنجاح ساحق لتصل تجاوزا الى شط الأمان . وهى **الأيدى الناعمة** تأليف توفيق الحكيم اخراج يوسف وهبى و **هوليود البلد** تأليف ميخائيل رومان اخراج سمير العصفورى ، و **عيلة الأستاذ ربيع** تمصير بسيونى عثمان اخراج عبد الرحيم الزرقانى .. وثلاث منها اضر بها التمصير والاخراج والتمثيل وهى **مقالب عطيات** تمصير سمير عبد الباقى اخراج وتمثيل سميحة أيوب ، و **الامبراطور يطارد القمر** تمصير شوقى خميس اخراج وتمثيل نبيل الألفى ، و **٤ مواقف مجنونة** تمصير واخراج وتمثيل كمال يس .. واثنتان لمؤلفين يؤكدان أنهما محدودا الموهبة هما صلاح راتب فى **نادى العباقرة** اخراج احمد عبد الحليم والسيد الشوربجى فى **مهرجان الضحك** اخراج سمير العصفورى .. وتبقى المسرحيات الأخرى لاقيمة فنية لها على الاطلاق وهى **غبى فى الفضاء** تمصير محمد عفيفى وبسيونى عثمان اخراج كمال حسين ، و **المغفلين** تمصير شوقى خميس اخراج نبيل الألفى و **سكان السطوح** بقلم سعد الفزاوى وعبد العزيز جاويش اخراج أحمد زكى .

هذا على الرغم من أن المسرحيات الثلاث عشرة جميعها والتى

تتأرجح بين الاقتباس والاعداد والتمصير ــ وهى مرحلة المفروض أنها انتهت أو يجب أن تنتهى من حياتنــا الفنية ــ دون أن تقترب من التأليف أو تكتفى بالترجمة ــ وهما أرقى أنواع الكتابة للمسرح ــ فلا تعبر عن واقعنا ولا تصور شخصيتنا كما أنها لا تستــتهدف المستقبل ان تنبؤا أو أملا ..

فى هــذه **المظاهرة** غاب **النص الجيــد** وهو أســاس العمــل المسرحى ، لأننا أعرضنا عن المسرحيات العالمية ولأن بعض مؤلفينا الكبار مثل نعمان عاشور وســعد الدين وهبه وكذلك على ســالم اتجهوا الى القطاع الخاص بعد أن نزلوا الى مستواه ، ولأن أعمال يوسف ادريس ومحمود دياب التى منعت من قبل لم يفرج عنهــا حتى الآن بالاضافة الى غياب رشاد رشدى والفريد فرج .. وفى هذه **المظاهرة** غاب بعض مخرجينا الكبار مثــل جــلال الشرقاوى وكرم مطاوع وحسن عبد السلام لانشــغالهم فى القطاع الخــاص وسعد أردش ومحمد عبد العزيز للعمل فى الخارج وحمدى غيث الذى فضل الابتعاد والصمت .. كما لم تتح الفرصــة لعــدد من المخرجين الشبان العائدين من بعثاتهم فى الخارج مثل أنور رستم وسناء شافع ومحمد صديق (ولعلها كانت فرصــة لاختبــارهم وتقييمهم) فى الوقت الذى سمح فيه لبعض ممثلى **المسرح القومى** بممارسة الاخراج والتجريب على حساب الفن مثل كمال حسين ومحمــود عزمى اللذين لم يوفقــا ، وســميحة أيوب التى أضرب بماضيها الفنى وواقعها التمثيلى .. وفى هذه **المظاهرة** غاب أيضــا بعض ممثلينا الكبار مثل عبــد الرحمن أبو زهرة وســهير البابلى ونعيمة وصفى وملك الجمل ، وكذلك صلاح الســعدنى ووحيــد سيف وعزيزة راشد لانشغالهم فى القطاع الخاص كما اختفت كل من سناء جميل ومحسنة توفيق وعبد الله غيث وعبدالسلام محمد وحمدى أحمد بلا مبرر واضح ..

اما **هيئة القطاع الخاص** على اختــلاف تشتــكيلاتها ، فقــد تقدمت بست قطع مسرحيــة تحطمت منهــا أربع مسرحيــات فى موقعــة **الكورنيش** هى **وكالة نحن معــك وعالم كداب وعريس فى أجازة** .. وقاومت المسرحيتان الأخريان لجودتهما نسبيا الى أن وصــلتا متهالكتين مع **رحلة الخريف وهما قصــة الحى الغــربى وموسيكا فى الحى الشرقى** وآثرت فرقتا **فؤاد المهندس ــ شــويكار والسيد بدير ــ الهنيدى** متابعة **تلك الظاهرة الصــيفية** علهمــا تستفيدان من أخطائها ان تهورا أو قصورا فى **معركة الشتاء** التى اخذت تستعد لهــا كل الأطراف المعنيــة ، الأولى بـ **هالو دوللى** والأخيرة بـ **ديك وســبع فرخات** .. اما **فرقة الريحــانى** فلا هى غطت **أطول مواسم المسرح الصيفى** بمسرحيتها المستهلكة ولا هى دخلت موسم الشتاء الساخن بعمل جدير بالتنافس والبقاء ، ذلك أن مسرحيتها الجديدة **فى بيتنا طفل** تثير فضلا عن ضعف مستواها الفنى قضية أخرى تتعلق بتراث **الريحانى** كله .

ولقــد حاولت الطبيعة خروجا على النظم الفلكيــة وخرقا لتنبؤات الارصاد الجوية أن تمد فى عمر صيف ذلك العام مشــاركة منها أو تغطية لذلك الذى سمى فى مسرحنا المصرى بالموسم الصيفى الذى اصر رغم برودته وربما لهذا السبب على التمدد حتى قــرب نهاية العام .

*

مسرح الهواة .. هل يشكل طريقا للخلاص ؟!

◆ بعيدا عن أضواء الأســماء الرنانة ، المحترفة والحرفية .. وبعيدا عن ضجيج الدعاية الكاذبة ، الفاقعة والخادعة .. وبعيدا عن افتعال المحاولات التجريبية ، الفقاعية والمغرضــة .. بعيدا عن هذا التيار المسموم ، الذى يهدد حياتنا المسرحية وفى جو درامى

هادىء ، يستهدف تأصيل القيم المسرحية فى وجداننا الفنى وتجديد الحركة التجريبية فى واقعنا المسرحى ، يواصل « ستديو الدراما » المنبثق عن « المركز الثقافى السوفيتى » بالاسكندرية نشاطه المسرحى فى صمت يطبق على العام الثانى لمولد هذا المعمل التجريبى الجاد والمحدود ..

وذلك بعد أن تخلى **مسرح الجيب** المجهز ماديا وبشريا عن دوره الريادى ، المتمثل فى استقبال الفئة المختارة من الجمهور واختبار الأفكار والأشكال الطليعية مواكبة للتيارات الابداعية العالمية ، بتقديم أعمال يمكن تقديمها على المسرح الكبير .. وبعد أن تعثر **ستوديو الجيب** الذى كان بيده انقاذ الحركة التجريبية لقيامه على أسس درامية سليمة ، فضلا عن انتمائه الى جهة رسمية مسئولة ، واعتماده على طاقات فنية موهوبة ودارسة فى أعقاب تجربة واحدة ومبشرة هى **رحلة حب وجواب** .. مما أدى الى ظهور مجموعات مختلفة من **الهواة** اتخذت أسماء غريبة على مناخنا الثقافى ، مثل القهوة والعلبة والغرفة والمائة كرسى والحديقة والشارع والسيارة .. وكلها ولادات ماتت فى مهدها ، وكان يمكن أن تثرى واقعنا المسرحى لو لم يكن هدفها لفت الأنظار ، ظنا منها أن طريق التجديد هو أسهل الطرق ..

من هنا يبرز الدور الذى يضطلع به **ستوديو الدراما** بصدق كبير وعلى خجل أكبر .. فكيف تكون منذ بدا ؟ .. وكيف سار حتى الآن ؟

تكون **ستوديو الدراما** من خريجى وطلبة معاهد الاسكندرية وجامعتها التفافا حول واحد من محبى المسرح كاتبا ومخرجا ، هو **حسين عبد ربه** المدير المصرى للمركز ، واستظلالا بالفنان الكبير **سيف وانلى** مشجعا ومسهما بلمحات من تصميماته للديكور والملابس ..

وقدم العرض الأول فى التاسع عشر من نوفمبر عام ١٩٧٠ ، متضمنا أشعارا لماياكوفسكى أعدها **عبد الصبور منير** .. وقدم العرض الثانى فى مطلع عام ١٩٧١ عن اعداد لمقال توفيق الحكيم التمثيلى **قضية القرن الواحد والعشرين** بعنوان **أمريكا** .. وقدم العرض الثالث فىآخر ابريل من نفس العام ، جامعا بين **أستاذ** يونسكو وفخ الفريد فرج .. وقدم عرضا رابعا بعد شهرين ضم **عنبر لولو** التى اعدها **محمود حنفى** عن قصة نجيب محفوظ و **الأميرة تنتظر** لصلاح عبد الصبور .. وقدم عرضا خامسا فى نهاية العام ، يشمل الجلف لتشيكوف و **سهرة ديمقراطية** للكاتب السورى وليد اخلاصى .. وفى أكتوبر عام ١٩٧٢ قدم **ستوديو الدراما** عرضا جديدا لكاتبين مصريين هما محمود دياب فى **الغرباء** ومصطفى بهجت فى **قاطع طريق** ..

من خلال هذه الأعمال المختلفة المضمون والأسلوب والجنسية ، اكثرها لم يقدم من قبل ، واغلبها لم يقدم حتى الآن ، برز **حسين عبد ربه وأسامه ابو طالب وسمير وحيد** فى الاخراج **وعلى الدين الحكيم ومحمد فايد** فى الديكور ، **ومنير الوسيمى** فى الموسيقى ، **وعدلى فخرى** فى الغناء ، **وسالى سلطان وميسرة حسن وصلاح الدمرداش وهانى القطان** فى التمثيل **وسامى حلمى وأحمد عثمان** فى الادارة المسرحية .

ونتوقف عند العرض الأخير ، عند **الغرباء وقاطع طريق** ، لمناقشة **كيفية استخدام وسائل التاثير الدرامى وحدودها** ، وهو الموضوع الذى أثير فى البرنامج المطبوع .

اما **قاطع طريق** فتضع زوجين فى طريقهما الى طبيب خاص يقبع فى مكان ناء .. هو الأمل الوحيد والباقى فى شفاء الزوج من مرض مزمن ، وفجأة يظهر لهما أحد قطاع الطرق المرفهين ، فهو لا يطلب مالا أو مجوهرات ، ولكنه يطلب الزوجة نفسها ، ويدور

صراع شعورى بين الزوجين نتيجة لبوادر استسلام من الزوج المريض ، ثم يحتدم الصراع بينهما وبين قاطع الطريق بلا نتيجة ولا نهاية ..

وأما **الغرباء** فهم مجموعة صارمة بلا هوية ، يتوافدون على رجل طيب يقضى أيامه الأخيرة أمام بيته ، يرفضون دعوته لمشرب القهوة ويدخلون عليه الرعب بمظهرهم وتصرفاتهم ، فهم يقيسون البيت ويسجلون مواصفاته ، ويصل بهم الأمر الى تمزيق حججه ومستنداته تمهيدا لنزع ملكية صاحبه ..

والمسرحيتان رمزيتان تستهدفان موضوعا واحدا ، هو **أعاقة الحياة** .. الأولى بسلب الشرف .. والأخيرة بسلب الوطن .. اشارة الى موقف الاستعمار من قضية فلسطين ودور العدوان فى **مأزق النكسة** . ولهذا تحتمل المسرحيتان أكثر من تفسير يدعو المخرج الى اختيار احداها ، ويبرر له استخدام المؤثرات الدرامية التى يراها وكيفما يتراءى له ..

وقد رأى **سمير وحيد** ان قاطع الطريق هو الاستعمار الامريكى فى كل مكان ، فلجأ الى شرائح السلايدز المعبرة والى بعض الأغنيات الموحية ، وكان موفقا الى حد كبير .. كما رأى **حسين عبد ربه** أن الغرباء هم الاسرائيليون الذين انتزعوا الأرض العربية فلجأ الى الملابس السوداء المميزة بالعلامات الحمر من خلال زى موحد ، والى الماكياج المكثف بدلا من الأقنعة والذى يوحى بشكل الشيطان ، ولكنه فى الوقت الذى حدد فيه هوية صاحب البيت الذى يرتدى جلبابا ، استخدم موسيقى غربية أو روسية بالتحديد، أن لم تعبر عن الغاصب ، فهى لا تعبر بالتأكيد عن المغتصب .. أما ديكور المسرحيتين فقد خلط بين الواقعية والتعبيرية ، وكان المفروض أن يكتفى بالتعبيرية أسلوبا تشكيليا يتفق والرؤية الرمزية فى المسرحيتين .

ومهما يكن من أمر هـــذا العرض ومهما يكن من أمر العروض السابقة عليه ، فان ما يعنينا أكثر هو مولد « ســتوديو الدراما » واستمراره ، دفعا لحركة « مسرح الهــواة » الراكدة ، واحيــاء « للمسرح التجريبى » المتعثر فى هــذا الجــو الذى يتخبط فيــه « مسرحنا المصرى » ، بعد أن ضل الطريق !

*

المخرج المؤلف .. والمؤلف المخرج !

•• أن يقـــوم المؤلف باخراج مسرحياته ، عمـــل مشروع ومألوف عبر تاريخ المسرح ، القديم منه والحـديث .. أما أن يؤلف المخرج مسرحيات غيره ، فهــذا هــو الشىء غير المشروع .. فاذا عرفنا أن اثنين من الأربعة الكبــار ، الذين ظهــروا معا ــ وظهــر المسرح على أيديهم ــ فى اليونان وقبل الميلاد بخمسة قرون كاملة ، قد قاما باخراج مسرحياتهما ، هما اسخيلوس وسوفوكليس .. فان العصر الحديث قد شـــهد بعض المؤلفين الذين تولوا اخــراج مسرحياتهم واشتركوا فى تمثيلها مثل شكسبير وموليير وبريخت .. وبعض المؤلفين الذين اكتفوا باخراج مسرحياتهم مثل كوكتو وأنوى وبيكيت .. وكلهم « رجال مسرح » لهم دراية بتكنيك العرض وفن الأداء وأسرار الاخراج ، لا تقل شـــأنا عن خبرتهم بفن الكتـــابة ، وليسوا مجرد كتاب يكتبون أدبا مسرحيا دون أن تكون لهم علاقة بالمسرح .. والا أصبحت ظاهرة «المؤلف المخرج» ــ على صحتها ــ أكثر خطورة وخطرا من ظاهرة « المخــرج المؤلف » بكل ما فيهــا من مغالطات ! ..

نقول هذا بمناسبة العرض الذى اكتفى فيه **جان ــ لوى بارو** بأن يكون مخرجا ــ مفسرا لمسرحية **الفريد جارى ، أوبو فوق التل ..** والعرض الذى أخرج فيه **جان أنوى** أحدث مسرحياته **لا تستيقظى**

.. **ياسيدتى** ، بعد أن أخرج مسرحيته أيضـــا **عزيزى أنطوان** ..
وكان قد اشـــترك من قبـــل مع **رولان بيترى** فى اخـــراج ثمـــانى
مسرحيات من بين خمس وثلاثين مسرحيـــة كتبها **أنوى** منـــذ عام
١٩٢٩ .. **فمن هو أنوى ، وماذا فى مسرحيته الجديدة ؟ !**

• فيما عدا مولده فى ــ بوردو ــ عام ١٩١٠ لأبوين كادحين ، والتحاقه بكلية الحقوق ثم تركها بعد عامين والالتحاق بعمل يأكل منه عيشه .. نشأ ــ **أنوى** ــ فى أحضان المسرح ، **متفرجا** وهو فى الثامنة حيث كان أحد أقاربه يعمل موظفا بالمسرح .. **وقارئا** وهو فى الثانية عشرة حيث اطلع على مسرحيات كبار المؤلفين .. **وكاتبا** وهو فى الســـادسة عشرة حيث صـــاغ مسرحيات شـــعرية لم يستكملها .. **ومتمرسا** حيث عمل وهو فى الثامنة عشرة سكرتيرا للمخرج والممثـــل الكبير **لوى جوفيه** .. الى أن بدأ يكتب للمسرح وهو فى التاسعة عشرة وحتى الآن .. ولقد تأثر **أنوى** فى بدء حياته الفنية بثلاثة من معاصريه كانوا بمثابة الأعمـــدة التى أقام عليهـــا مسرحه الخاص والمتميز .. **أما جيرودو** فقـــد أفاد منه فى الجمع بين اللغة الدارجة واللغة الشـــاعرة لخلق لغـــة جديدة للمسرح .. وأما **كوكتو** فتعلم منـــه استخدام الأســـطورة للتعبير عن الحيـــاة المعاصرة .. وأما **بيراندللو** فأخذ عنـــه طريقـــة المسرح فى المسرح للمزج بين الواقع والخيال أو بين الوهم والحقيقة ..

• رنجحت مسرحيته الجديدة **لا تستيقظى .. يا سيدتى** ، مثل العديد من مسرحياته الســـابقة ، لتضع فنـــانى المسرح فوق خشبة المسرح تأكيدا للحكمة القائلة بأن **الحيـــاة مسرح كبير** وأن **المسرح هو الحيـــاة** وهو **مرآة الذات والوجـــود** .. والذات التى يلتقطها أنوى هذه المرة من معترك الحيـــاة ، شـــخصية مزدوجـــة يجمع صاحبها بين مهنة الاخراج والتمثيل ووظيفة مدير المسرح ، تبعده ظروف الحـــرب عن عمله وعن زوجتـــه الممثلة ، لفترة من

الوقت يعود بعدها ليجد أن مكانه قد احتل وأن زوجته قد احتلت كذلك .. فيرتمى فى أحضان ممثلة ناشئة على استعداد لأن تعطى كل شيء من أجل دور صغير أو خبر أصغر .. وهكذا يصور انوى شريحة من **الطبقة البورجوازية** أو **الطبقة المتسلقة وهكذا يعريها**.. ثم يضع فى مواجهتها **الطبقة العمـالية** أو **الطبقة الصـاعدة** التى تحاول بنضالها الشريف أنقاذ **البروليتاريا** وتأمين حياتها .. ومع هذا لا يعدم تصـويره لأولئك وهؤلاء لمحـات من فن ابسن وفن تشيكوف ..

•• ان جان أنوى ــ عميد كتاب المسرح الفرنسى المعـاصر وآخر من بقى من جيل الرواد فى المسرح الأوروبى الحديث ــ يؤكد باخراجه لهذا العرض ما قاله الناقد المسرحى المعـاصر ــ فرانك هوايتنج من أن ((المسرحيـة نواة المسرح وهى العنصر الوحيـد البـاقى من العرض المسرحى الذى تنتهى بانتهـائه كل عنـاصره الأخرى من موسيقى وديكور وتمثيـل .. واخـراج)) .. وكأنه على العـكس من بيراندللو ــ يريد أن يقـول ((الليلة لا نرتجـل التمثيـل .. ولا الاخـراج ولا التـاليف .. الليلة يؤدى الممثـل تعليمات المخرج التى اسـتلهمها من المؤلف .. الليلة ليست ليلة ((المخرج المؤلف)) .. ولن تكون !

*

السلام .. والتقاليد المسرحية !

•• فى الاسبوع الاول من أغسطس ١٩٧١ حدثت ((واقعة مسرحية)) تضاف الى رصيد الوقائع الـكثيرة الماثلة فى حياتنـا المسرحية ، التى من شـأنها هى وغيرها من الوقائع المختلفـة أن تعوق مسيرة الحركة المسرحية المتطلعـة الى مزيد من الاسـتقرار ومزيد من الاستمرار .. والذى يعنينا هنا والآن ، ليست هـذه

« **الواقعة** » **بالذات ولا مثيلاتها من الوقائع السابقة ، ولكن الذى يعنينا قبل هذا كله هو التقاليد المسرحية التى ينبغى أن تراعى وأن تحترم .. فما هى هذه « الواقعة » ؟ ! وماذا نعنى بالتقاليد المسرحية ؟!**

بعد جهد لا شك فيه ، ووقت لا يستهان به ، ومال نحن فى مسيس الحاجة اليه ، تقرر قبل **ليلة العرض الأولى** بليلة واحدة **وقف** مسرحية **السلام** التى أخرجها **حسين جمعة** والتى كان سيفتتح بها **المسرح الرومانى** الذى اكتشف حديثا بالاسكندرية .. وقد أصدر هذا القرار السيد وزير الثقافة (د · ثروت عكاشة) بناء على **تقرير** قدمته **اللجنة الفنية** المشكلة من المخرجين : **سعد أردش ونبيل الألفى وكمال يس وأحمد زكى** ·· وكان رأى **سعد أردش** أن المسرحية **دعوة خالصة للسلام ولكنها فى غير وقتها** ، لذلك وتقديرا لجهود الذين عملوا بها وحفاظا على حقوقهم جميعا يؤجل عرضها لحين انتهاء حالة الحرب الراهنة .. وقد شاركه **سعيد خطاب** هذا الرأى استنادا الى وجهة نظر الدكتور **لويس عوض** الذى يرى بالاضافة الى ذلك أن المسرحية **ليست افضل مسرحيات أريستوفانيس** كما أنها ليست ذات قيمة فنية عالية ·· أما باقى أعضاء اللجنة فقد اتفقوا جميعا على أن المسرحية **دعوة صارخة للاستسلام** ويجب أن توقف قبل عرضها فورا ونهائيا .. وقد يرجع هذا التطرف فى الحكم الى أسباب خاصة وشخصية .. **فنبيل الألفى** سبق أن أوقفت له مسرحية **انطونيو وكليوباترا** التى كان مقررا أن يفتتح بها **المسرح الرومانى** فى موسم ١٩٧٠ ·· **وكمال يس** أوقفت له مسرحية **اربعة مواقف على الحديقة** فى بداية موسم ١٩٧١ .. **وأحمد زكى** كان يعلم أن مسرحية **الغول** سيفتتح بها **المسرح اليونانى** فى حالة وقف مسرحية **السلام** ·· ومع هذا فتلك الظاهرة اعنى **ظاهرة الايقاف** اصبحت شيئا يستحق النظر والحوار !

• ففى موسم ١٩٧٠ أيضا أوقفت مسرحية **القرش الأزرق** **لصالح مرسى** بعد أن قطع **عبد الرحيم الزرقانى** شـوطا طويلا فى اخراجهـا على **مسرح الحكيم** .. ثم أوقفت فى نفس الفترة مسرحية **المخططين ليوسف ادريس** من اخراج **سعد أدرش** فى ليلة افتتاحها **بالمسرح القــومى** .. وكانت الجهــة التى أصدرت القرارين هى **اللجنة السياسية** بالاتحاد الاشتراكى ، متخطية بذلك **الرقابة على المصنفات الفنية ومجلس ادارة هيئة المسرح والمكتب الفنى** بكل من المسرحين . وفى بداية موسم ١٩٧١ لم تتوقف **قرارات الايقاف** ، فقد صدر قرار بوقف مسرحية **أربعة مواقف على الحديقـة** التى كان يخرجها **كمال يس** للمسرح الـكوميدى بعد موافقـة **الرقابة واللجنة الفنية** بهيئة المسرح .. وتحمـل **مدير المسرح الكوميدى** مسئولية وقف مسرحية **البعض ياكلونها والعة لنبيل بدران** اخراج **محمد صديق** برغم موافقة **رئيس هيئة المسرح** على تقديمها وبرغم موافقته هو شخصيا على بدء بروفاتها .. وكان الأجدر بالجهـة المسئولة أن توقف المسرحيتين الأوليين قبل البـدء فى اخراجهما مثلما حدث مع مسرحيات **الأستاذ وسبع سواقى واسـطبل عنتر لسـعد الدين وهبة** .. كذلك كان الأجدر برئيس هيئة المسرح (**محمود أمين العالم**) أن يوقف المسرحية الثالثة قبـل البدء فى اخراجها مثلما فعل فى مسرحية **نور الظلام لرشـاد رشدى** وليس مثلما حدث بعد ذلك فى مسرحيات **باب الفتوح وثأر الله والقصر** .. بغض النظر عن عدم سلامة الأسلوبين وخطورتهما معا .. ذلك أن تلك السلطة ، أعنى **سلطة الايقاف** المتعددة الجهات تجعلنا نتسـاءل بغير انتظار لجواب عن دور **الرقابة على المصنفات الفنية** بالذات ؟

• • وبغض النظر عن الأسلوب الديمقراطى الذى اتبع لأول مرة عند وقف مسرحية السـلام وبغض النظر عن تعارض هـذه المسرحية مع ظروفنا الراهنة الخاصة حتى بعد الحذف الذى قام

به **المخرج متجنيــا بذلك على المؤلف ٠٠ فان اجــراء « الوقف »** أسلوب لا يقل خطورة عن ((التدخل)) من أى جهــة مهمــا كانت المبررات ٠٠ ذلك أن كلا الأسلوبين انتهاك صارخ للتقاليد المسرحية !

*

مسرحنا العربى ٠٠ فى الخارج !

٠٠ منذ أربع سنوات أصدرت هيئة اليونســكو كتــابا عن ((السينما فى البلدان العربية)) أشرف عليه الناقد الفرنسى الراحل جورج سادول ٠٠ والكتاب ثمرة لحلقات الموائد المســتديرة التى نظمها مركز التنسيق العربى ببيروت من ١٩٦٢ الى ١٩٦٥ ٠ وفى العام الماضى أصدرت اليونسكو أيضا كتابا عن ((المسرح العربى)) أشرفت عليه الدكتورة ((نادا توميش)) الأستاذة بجامعة فانسان الفرنسية ٠

أما كتاب **المسرح العربى** فهو ثمرة المائدة المستديرة المنعقــدة ببيروت عام ١٩٦٧ ٠٠ حول هذه المائدة تحدث المستشرق المعروف **جاك بيرك** عن **فنون العرض فى العالم العربى منــذ مائة عام** فبين أن الأداء التمثيلى كان ينحصر فى **الأراجوز** و **خيــال الظل** وأن بداية المسرح العربى تتحدد بعام ١٨٤٧ عندما قدم **مارون نقاش** مسرحيــة **البخيل** باللغة العربية وتبعه **يعقوب صنوع** بتقديم **طرطوف** ٠٠ الى أن عاد التراجيدى الأول **جورج أبيض** من بعثته بفرنسا سنة ١٩١٠ ليقدم بمعاونة **خليل مطران** المسرحيات العالمية باللغة العربية ٠٠ أما بداية **التاليف** فيحددها بيرك بظهور **ســلامة حجازى** منذ مائة عام تقريبا وفى أعقابه **نجيب الريحانى** ثم **توفيق الحكيم** ٠٠ وينتهى بيرك الى أن المسرح لايولد فى مجتمع الا عندما يصل عقل الأمة الى مستوى ضميرها ويرى أن العرب يمرون اليوم بفترة أنتقال تربط ماضيهم

يحاضرهم تأصيلا للتراث وتطويرا له ويطالعنا **الدكتور على الراعى** بمقال عن **عبقرية المسرح العربى من بدايته الى اليوم** يرجع فيه تأخر قيام المسرح العربى الى العقيدة الدينية التى تحكم المنطقة والتى كانت تستنكر صراع الانسان ضد الآلهة ، كما حدث فى المسرح اليونانى ٠٠ ولذلك تركز الصراع فى المسرح العربى بين الشعب والمستعمر أو بينه وبين السلطات الحاكمة ٠٠ ومن هذا المعنى الجديد للصراع انطلق المسرح العربى باسهاماته الفنية فى المسيرة الحضارية على امتداد المنطقة العربية كلها ٠

ونلتقى بمقال **لنادا توميش** تؤكد فيه ضرورة البحث عن **لغة ثالثة** فى المسرح استكمالا لمحاولة **توفيق الحكيم** ٠٠ فان اختلاف اللهجات وعدم وجود لغة تمتص هذه الاختلافات هو ما يشكل عائقا حقيقيا فى حركة التبادل المسرحى بين الدول العربية ٠

ونطالع خمس مقالات ٠٠ أولها عن **المسرح فى مصر** يحصر فيها المخرج **فاروق الدمرداش** حديثه على السنوات العشر الأخيرة فى عمر المسرح المصرى ، باعتبارها السنوات الخصبة التى شهدت تطور هذا المسرح ومواكبته للتيارات الابداعية فى العالم ٠٠ وثانيها **المسرح فى سوريا ولبنان** يؤكد فيها المخرج السورى **شريف خازندار** أن المسرح بدأ فى سوريا قبل مصر على يدى مارون نقاش ٠٠ ولكنه تعثر بعد أن رحل نقاش ومن بعده **سليمان القرداحى واسكندر فرح وابو خليل القبانى وجورج ابيض** الى مصر ٠٠ أما المسرح فى لبنان فلا يتنفس الا من خلال دار واحدة وأربع فرق لا يمدها بمسرحيات لبنانية سوى **أنطوان معلوف وهدى زكا** ٠٠ وتجىء المقالة الثالثة عن **المسرح فى السعودية** وفيها يؤكد **نبيل المالح** عدم وجود أى نشاط مسرحى خارج بعض مدارس البنين ٠٠ ثم تجىء المقالة الرابعة عن **المسرح فى السودان والأردن** فيؤكد فيها كاتباها الدكتوران **محمد ابراهيم شوش وناصر الدين الأسد** ، عدم وجود مسرح فى البلدين حتى الآن

٠٠ ولكن المقالة الأخيرة عن **المسرح فى المغرب** تفتح صدرنا الى حد كبير ٠٠ فعلى الرغم من أن المسرح لم يقم في مراكش الا فى عام ١٩٥٦ الا انه شارك فى تصعيد الحركة المسرحية العربية بمخرج واحد هو **الطيب الصديقى** ٠٠ كذلك شارك المسرح التونسى بمخرج طليعى هو الفنان الراحل **على بن عياد** ٠٠ أما المسرح الجزائرى فقد شارك بعد الاستقلال بأكثر من مخرج وأكثر من مؤلف فى مقدمتهم جميعا **عبد الرحمن عبد القادر** ٠

٠٠ ان هذا الكتاب يعد المحاولة الأولى لرسم خريطة شاملة عن وضع المسرح ومسيرته فى عالمنا العربى ٠٠ وباللغة الفرنسية التى تعرف العالم بأن لنا مسرح ! فاذا لم يكن الكتاب قد استوعب الموضوع من كافة جوانبه ـ فضلا عن اسقاطه للحركة المسرحية الصاعدة فى كل من ليبيا والكويت ـ فهو قادر على أن يملأ الكثير من الفجوات فيما يتعلق بتواريخ العروض وأسماء المسرحيات وقادر أيضا على أن يرسم لوحة وان تكن عريضة الخطوط الا أنها واضحة المعالم بالنسبة لمراكز القوى فى المسرح العربى المعاصر وبالنسبة لمسيرة هذا المسرح فى المنطقة العربية كلها ٠٠ اليوم وفى المستقبل !

❋

أيام ٠٠ لن يسدل عليها الستار !

◆ ◆ كتاب وضعته «سعاد أبيض» عن والدها «جورج أبيض» وأهدته الى والدتها « دولت أبيض » ٠٠ وكان الرئيس الخالد « جمال عبد الناصر » قد بعث قبل رحيله بيومين فقط ، برسالة الى المؤلفة تقديرا لما بذلته من جهد يليق بما قدمه والدها من فن تدعيما للنهضة المسرحية فى بلادنا ٠٠ وكتب توفيق الحكيم يقول « وهبه الله صوتا جليل النبرات لاسبيل الى محاكاته ، ولذلك لم تقم

للتراجيديا قائمة فى بلادنا بعد جورج أبيض» ·· وسجل «طه حسين» اعترافه بفضل هذا الفنان عليه فى تذوقه لجمال التمثيل الصحيح·· وفيما عدا هذا فقد عدد مآثره فى مناسبات مختلفة لفيف من رجال الفكر والفن فى طليعتهم : لطفى السيد ، ومحمود تيمور ومحمد مندور وبديع خيرى ، ويوسف وهبى ، وزكى طليمات ·· فماذا فى الكتاب؟!

● نعرف من المقدمة الطويلة للعرض التاريخى ـ الذى جاء على شكل رواية رومانسية ـ عن حياة **جورج ابيض** وأعماله ، أنه رزق بعد ابنته بولد أسماه **جورج أبيض الصغير** رحل بعد ثلاثة أيام من مولده ·· وهذا هو سر تحمل **سعاد** مسئولية تخليد ذكرى والدها ·· أما طريقة تخليد هذه الذكرى فقد اهتدت اليها نتيجة تجهل الكثرة بتاريخ المسرح المصرى ·· فكان هذا « الكتاب » الذى يعد بحق صورة صادقة وحافلة لهذا التاريخ ·· تاريخ المسرح المصرى فى خمسين عاما ·· أما نهاية الكتاب فنعرف منها أن جورج أبيض قام بتمثيل ١٢٧ مسرحية عربية وأجنبية ، من بينها مسرحية كتبتها **دولت أبيض** بعنوان **دولت** الى جانب مسرحيات مؤلفة **لابراهيم رمزى ، وفرح أنطون ، وعباس علام ، وأحمد شوقى ، وحافظ ابراهيم وعزيز أباظة ، وحبيب جاماتى ، وخليل مطران** ·· أهدتها جميعا الى مكتبة المسرح القومى ·· **ولكن كيف بدأت قصة هذه الحياة الخصبة ·· حياة جورج أبيض ·· وكيف انتهت ؟**

● ولد فى الخامس من مايو ١٨٨٠ بجوار مسجد الخضر ببيروت لأبوين مسيحيين متدينين ، وكان جده رجلا طيبا أطلق عليه مواطنو بلدته **ذا القلب الأبيض** الذى يسكن بيتا يتميز باللون الأبيض ·· فصار لقب العائلة هو **أبيض** ·· والتحق جورج بمدرسة « الفرير » فأتقن الفرنسية ثم انتقل الى مدرسة « الحكمة » ليتقن العربية ·· وكان يجمع رفاقه ويؤدى معهم ضروبا من التمثيل المرتجل ·· ومات والده وهو فى الرابعة عشرة فتحمل مسئوليات الأسرة وقد أتم مرحلة

البكالوريا ، فعمل «**تلغرافجى**» ثم ما لبث أن هاجر الى الاسكندرية قاصدا عمه وفنه ٠٠ ولكنه قبل أن يحقق ذاته عمل ناظرا لمحطة سيدى جابر ومنها طار الى فرنسا فى بعثة دراسية بكونسرفاتوار باريس الذى فشل فى الالتحاق به فى العام الأول ٠٠ واستمرت دراسته ست سنوات رفض البقاء بعدها ممثلا محترفا ، ليعود الى مصر على رأس فرقة فرنسية ، استطاع أن يحولها الى فرقة مصرية **خالصة تضم عزيز عيد ، ونجيب الريحانى ، ومحمد عبد القدوس ، وروز اليوسف ، وبشارة واكيم** ٠٠ الى أن انضمت اليه **فرقة سلامة حجازى** وانضم اليه **حسين رياض ، وعباس فارس ، وسيد درويش ، والسيدة دولت** ٠٠ وانتقلت **فرقة جورج أبيض** الى الأوبرا لتكون أول فرقة مصرية تمثل على مسرحها ٠٠ بعدها سافر الى تونس لتأسيس مسرحها ثم عاد بعد عامين لتنضم اليه **فرقة رمسيس** بقيادة **يوسف وهبى** ومعه **فاطمة رشدى** ٠٠وفى سنة ١٩٢٩ أصيب بشلل نصفى انفصل على أثره عن فرقة رمسيس ولم يقو بعد ذلك الا على تسجيل أهم أدواره **عطيل ، ماكبث ، أوديب** على اسطوانات ، ولم يسبقه الى ذلك سوى الشيخ **سلامة حجازى** ٠٠ ولكنه عين مشرفا على النشاط الفنى بالمدارس والجامعات فطالب بانشاء **معهد للتمثيل** عين **زكى طليمات** كأول عميد له سنة ١٩٣٠ ثم أصبح معهداً عاليا سنة ١٩٤٤ ٠٠ ورغم مرضه قام جورج أبيض ببطولة أول فيلم غنائى عربى أمام **نادرة هو أنشودة الفؤاد** ٠٠ كما انضم الى **الفرقة القومية** فى بدء انشائها الى أن أحيل الى المعاش وهو فى الثانية والستين٠٠ ومع هذا انتخب فى العام التالى أول نقيب لممثلى المسرح والسينما ٠٠ وفى سنة ١٩٥٢ عين كأول مدير للفرقة المصرية التى ما لبث أن استقال منها بعد عام واحد لسوء حالته الصحية ٠٠ وفى نفس العام أشهر هو وزوجته وابنته اسلامهم ٠٠ وكان قد تزوج من دولت أبيض بطلة فرقته وهو فى الثالثة والأربعين بينما كانت هى فى التاسعة والعشرين وهى الآن فى الثامنة والسبعين ٠٠ وتوفى جورج أبيض

فى ٢١ مايو ١٩٥٩ عن ٧٩ عاما ٠٠ توفى كما ولد فى شهر مايو ٠٠ هذا الشهر الذى جاء عام ١٩٧١ وقد مضى على ميلاده ٩١ عاما وعلى وفاته ١٢ عاما ٠٠ ولم تكن الدولة قد كرمته بغير تمثال نصفى له يتصدر حديقة المعهد العالى للفنون المسرحية ٠٠ الى أن أهدى الرئيس أنور السادات الى اسمه فى ٩ من يونيو ١٩٧١ **الوشاح الأكبر** من وسام الجمهورية ٠

●● وفيما عدا كل هذا فان الكتاب يمتلىء بالمعلومات والتواريخ والتفاصيل الدقيقة ، لكل واقعة أو حادثة أو شخصية أو مسرحية جاء ذكرها ولو بطريقة عابرة ، وقد اتسمت جميعها بالصراحة التى تصل الى حد الاعترافات لما فيها من أسرار عائلية وشخصية ٠٠ أما أسلوب الكاتبة فيتميز بالتشويق والرصانة وان كان يميل قليلا الى الفصحى التى تحتاج الى بعض التخفيف ٠٠ ان الكتاب يعد بحق شريحة حية من تاريخ مسرحنا المصرى ٠٠ ذلك المسرح الذى ٠٠ لا ولن يسدل عليه الستار !

مهرجانات مسرحية

المسرح .. مهنة وتنظيم !

قبل ان نتكلم عن المؤتمر الوطنى الأول للمسرح فى لبنان الذى نظمه المركز اللبنـانى للمؤسسة الدولية للمسرح التـابع لهيئـة اليونسكو ، تحت شعار المسرح مهنة وتنظيم ، نلقى الضوء أولا على المسرح اللبنانى الحديث كيف نشأ ؟ وما هى العوامل التى تساعد على تطويره ؟!

فيما عدا **مسرح الهواة المتنقل** الذى انتشر فى لبنان منذ مطلع هذا القرن بلا جذور ولا امتداد ، لم تتخذ الحركة المسرحية مدارها السليم الا مع مطلع الستينات على أيدى مجموعة من الشـبـاب ممن آمنوا بالتجريب وجمعوا بين الموهبة والثقافة ؛ فى طليعـة هؤلاء الشباب **انطوان ملتقى** الذى أنشأ **الحلقة اللبنانية للمسرح** وكان يقدم عرضين أو ثلاثة لمدة يومين أو ثلاثة طوال العـام فى اطار **المسرح الجامعى** .. ومن داخل هذه الحلقة دفع بأول كاتب مسرحى لبنانى هو

أنطوان معلوف الذى فاز بجائزة المسرح العربى مناصفة مع **محمود دياب** ٠٠ وبعد ملتقى يجىء **منير ابودبس** الذى كون **فرقة المسرح الحديث** لتقديم المسرحيات العالمية فى **مهرجان بعلبك** ولكنه قدم أيضا مسرحية لبنانية تجريبية من تأليفه وأخراجه هى **الطوفان** ٠٠ وبعد هذين الرائدين يجىء المخرج والممثل **روجيه عساف** مدير مسرح **محترف بيروت** ليقدم فى عام ١٩٦٦ أول مسرحية لبنانية طليعية هى **الزنزلخت** التى كتبها **عصام محفوظ** ، كما قدم بالاشتراك مع المخرج الطليعى **جلال خورى** مسرحيات لبنانية لكاتبين لبنانيين جديدين هما **جبريل بستانى و طلال حيدر** ٠ وأخيرا يعتلى **شوشو** أو **حسن علاء الدين** خشبة **المسرح الوطنى الشعبى** ليقدم الكوميديات الفرنسية باللهجة اللبنانية ثم يقدم كوميديات لبنانية خالصة بمعاونة المخرج **سرج فازليان** ٠٠ أما **المسرح الغنائى** فيتولاه المخرج والمهندس المتخصص فى المعمار المسرحى **روميو لحود** الذى قدم عددا من المسرحيات الاستعراضية الناجحة مثل **الليالى اللبنانية و المهرجان و فينقيا ٨٠** ويقدم الموهبة الغنائية الجديدة **مجدلا** لتخلف ـ على حد قوله ـ كلا من **فيروز وصباح** ٠

وهكذا يحاول المسرحيون فى لبنان خلق مسرح لبنانى جديد يقوم على أسس علمية وفنية وفكرية ، دون أن يدخروا فى سبيل ذلك الجهد والوقت والمال ٠٠ ولهذا شاركوا جميعا باخلاص حقيقى فى المؤتمر الوطنى الأول للمسرح فى لبنان فكيف تحددت معالم هذا المؤتمر ؟ وماذا كانت نتائجه ؟

تكونت **لجنة تحضيرية** للمؤتمر من **روجيه عساف وميشال نبعة وجوزيف طراب وليلى بحيرى** لمعاونة **جلال خورى** رئيس المركز اللبنانى للمسرح (تأسس عام ١٩٦٧ ويضم ٧٦ عضوا) **وجيرار خنشاريان** أمين سر المركز ٠٠ وشارك فى أعمال المؤتمر ١١٣ عضوا من الكتاب والفنانين والفنيين و٢٤ مراقبا من النقاد والصحفيين ٠٠

وانقسم الأعضاء الى ثلاث لجان : أولها لبحث **المشاكل المهنية للعامل فى المسرح** وثانيها لبحث **المشاكل المهنية للانتاج المسرحى** وآخرها لبحث **بناء وتنظيم المهنة** وذلك بهدف وضع صـــورة محددة وكاملة عن النشاط المسرحى فى لبنان ٠٠

وقد توصلت اللجنة الأولى الى :

١ ـ تحديد صفة المحترف بممارسة المهنة خمس سنوات ٠

٢ ـ ادخال مادة المسرح فى برامج التعليم الثانوى ٠

٣ ـ اضافة صف خاص فى معهد الفنون للمحترفين الذين لم يحصلو على دراسة مسرحية ٠

٤ ـ انشاء مكتبة سمعية بصرية لحفظ التراث المسرحى ٠

٥ ـ حرية التعامل بالنسبة للأجور ٠

٦ ـ انشاء صندوق ضمان للعاملين فى المسرح ٠

وتوصلت اللجنة الثانية الى :

١ ـ اعتبار الفرق المسرحية مؤسسات تجـــارية ذات هدف ثقافى تستحق مساعدة الدولة فضـــلا عن اعفائها من الضرائب ٠

٢ ـ اعتبــــار الكاتب والمخرج والممثلين والفنيين والاداريين أعضاء متساوى الحقوق فى كل انتاج مسرحى ٠

٣ ـ انشاء قاعات عرض جديدة تتسع لـ ٤٠٠ مقعـــد على الأقل ٠

٤ ـ انشاء جوائز سنوية لكافة عناصر العرض المسرحى ٠

٥ ـ نشر النصـــوص الجـــديدة مع حفظ حقـــوق المؤلفين والمترجمين ٠

وتوصلت اللجنة الثالثة الى :

١ ـ انشاء هيئة وطنية تتولى شئون المسرح فى لبنان ٠

٢ ـ الغاء قانون سنة ١٩٢٢ الذى يجعل المسرحيات خاضعة لوالى ولاية بيروت ٠

٣ ـ الغاء الرقابة على المسرح أسوة بالصحافة والنشر والاعلام ٠

٤ ـ احياء المسرح المدرسى ٠

٥ ـ المشاركة فى المهرجانات المسرحية داخل البلاد وخارجها٠

وقد صدر **بيان المؤتمر** ليؤكد أنه قد قامت فى لبنان حركة مسرحية حية ونابضة استطاعت أن تفرض وجودها بالممارسة وبالفكر ، ويطالب بتشريع خاص بالمهنة ، ويعلن نفسه **جمعية تأسيسية للهيئة الوطنية** المقترح انشاؤها ، ويدعو الى الانعقاد فى أواخر عام ١٩٧٢ لاقرار هذا المشروع ٠

وأخيرا وبغض النظر عن نتائج المؤتمر الوطنى الأول للمسرح اللبنانى فان مجرد انعقاده انما يشكل منطلقا جديدا ليس فقط فى تاريخ الحركة المسرحية فى لبنان ، بل فى أرجاء الوطن العربى كله ٠٠ من أجل مسرح عربى ينبض من جديد !

❋

يا فنانى المسرح ٠٠ اتحدوا !

يجىء يوم المسرح العالمى ، ونحن مقبلون على معركة عسكرية، ونخوض بالفعل معركة حضارية ٠٠ وفى المعركتين ، نحن ـ المثقفين والمسرحيين بوجه خاص ـ مطالبون بمضاعفة النضال الفكرى والفنى،

ولكن بوضوح رؤية ونفاذ بصيرة ٠٠ فما هى قصة هذا اليوم يوم المسرح العالمى ؟! ٠٠ وما هو دورنا فيه انطـــلاقا من النهـــوض بمسرحنا المصرى ؟!

مع انشاء **هيئة الأمم المتحدة** سنة ١٩٤٦، تشكلت لجنة للفنون **والآداب باسم اليونسكو ، عقدت أول مؤتمر لها ببراج سنة ١٩٤٨ ،** وفيه أعلن رسميا انشاء **الهيئة العالمية للمسرح** ٠ وقد جاء فى البند الأول لميثاق هذه الهيئة أن **الفن المسرحى نشـــاط عالمى يعبر به الانسان عن نفسه فى كل مكان ، ولهذا فان له أثرا قويا وقدرة على جذب جماعات كبيرة من شعوب العالم واشتراكها فى خدمة السلام** ٠٠ وفى سنة ١٩٦٢ دعت **هيئة الأمم المتحدة** الدول الأعضاء لانشاء **مركز قومى للمسرح** يخول لها عضوية **الهيئة العالمية** التى أنشأت فى باريس مسرحا باسم **مسرح الأمم** لعرض أفضل مسرحيـــات الدول الأعضاء ٠٠ وأصدرت مجلة تظهر كل شهرين باسم **المسرح فى العالم** ٠٠ وقررت عقد **مؤتمر عام** كل سنتين ٠٠ واختارت يوم **٢٧ مارس** من كل عام ، للاحتفال **بيوم المسرح العالمى** ٠٠ وقد انضمت **مصر** الى عضوية الهيئة العالمية للمسرح ، فأقامت **المركز المصرى** التابع لهـــا برئاسة الكاتب الكبير **توفيق الحكيم** ، واشتركت فى الاحتفال الثانى بيوم المسرح العالمى وحتى الآن ٠٠ وجرى التقليد على أن يكتب أحد رجال المسرح البارزين **رسالة** يوم المسرح العالمى ٠٠ وقد كتبها على التوالى **آرثر ميللر ، تينسى ويليامز ، لورانس أوليفييه ، جان ـ لوى بارو ، رونيه ماهو ، هيلينا فيجل ، ميجيل اســـتورياس ، بيتر بروك ، سوستاكو فتش** ، وكتبها عام ١٩٧١ **بابلونيرودا** وفيهـــا يقول « لست أشك أن الملالة قد تسربت الى أفئدتنا من مسرح العبث ومن الأشكال البائدة ومن الواقعية التى شاخت واحتضرت ٠٠ اننا نبغى مسرحا بسيطا بلا سذاجة ، نقديا بلا امتهان للانسان » ٠٠ ويقول **توفيق الحكيم** فى كلمته لنفس العام « لقد أحيطت بالصوت الآدمى وسائل اخراج معقدة ٠٠ فاذا ألهـــاه الاغراق المسرف فى

العرض المسرحى وأضاع منه بساطة ملكة الاستمتاع والانتفـــاع بالكلمة وحدها الخارجة من القلب والعقل فان المسرح الحقيقى يفقـد أهم رسالة له : وهى استمرار الصوت الآدمى بنبراته الطبيعيـــة يكشف للانسان عن ذاته ويدفعه الى السمو على نفسه والاصغاء الى أعماقه ! ٠٠ » كما جرى التقليد على أن يطرح للمناقشة موضـــوع يتصل اتصالا حميما بالمسرح مثل **المسرح وحقوق الانســان** ، **المسرح والجمهور** ، **المسرح والشباب** ، **المسرح والتليفزيون** وهو موضـــوع عام ١٩٧١ ٠

ونهوضا بمسرحنا المصرى فى يوم المسرح العـــالمى ، ينبغى :
أن نترك جانبا ما قد يكون هناك من حساسيات شخصية وارتفعنــا عليها جميعا ثم توجهنا بجهودنا « لفن المسرح » الذى لايقل دوره عن « قوة السلاح » فى معركتنا الراهنة ٠٠ ولعل كلمة «كارل ماركس» الشهيرة التى يقول فيها : « يا عمال العـــالم أتحدوا » ، تسعفنا فى « يوم المسرح العالمى » لنقول « يا فنانى المسرح ٠٠ اتحدوا ! »

*

الى جمهور المسرح ٠٠ فى يوم المسرح !

اعتدنا جميعا ، نقادا وكتابا وفنــــانين ، ونحن نتحدث عن المسرح أن نتناول بالتقييم العمل المسرحى أدبيا وفنيا ، وأن نبحث بالتحليل الوضع المسرحى فكريا واقتصاديا ٠٠ ولكننا لم نحاول أبدا حتى تتضح صورة الحركة المسرحية سلبا وايجابا ، أن نتجه نحـــو جمهور المسرح تلمسا لظروفه الاجتماعية والنفسية وأن نتوجـه اليه تأصيلا للقيم والتقاليد المسرحية ٠٠ ولعل أوقع مناسبة لمخاطبـــة « جمهور المسرح » هى « يوم المسرح » الذى تنظمه للعـــام الحادى عشر « الهيئة العالمية » التابعة لمنظمة اليونسكو برئاســـة « رادو بيليجان » ومخرجنا المسرحى « نبيل الألفى » نائبا له ٠

في هذا اليـــوم من عام ١٩٧٢ القى الفـرنسى **موريس بيجار** أستاذ الباليه الحديث كلمة قال فيها : كلمة مسرح مرادفة عندى لكلمة **اتحاد** ٠٠ لقد تكلمنا كثيرا عن هذا الاتحاد ، عن التآلف بين الممثل والمتفرج ٠٠ فكيف لممثل اذن أن يجد سبيله الى هذا الاتحـــاد مع الجمهور؟ في بداية هذا القرن استطاع **سيرج دياجيليف** الذى نحتفل اليوم بعيده المئوى أن يحـــدث انقلابا في عالم المسرح بتقديمـــه **المسرح الشامل** وجوهر المسرح هو الممثل ، ما دمنـــا نســـتطيع أن نستغنى عن كل شيء ، الديكور والملابس وحتى النص ٠٠ ان الحدود التى تفصلنا عن الجمهور لن تتحطم طالما سنظل نتكلم عن الأنواع المختلفة للمسرح ، في حين أن كل شيء في الحقيقة يدفعنا الى التوحد ٠

وفى هذا اليوم أذيعت كلمة للدكتور **عبد القادر حاتم** قال فيها: ان الاحتفال بيوم المسرح العالمى يتحقق عندنا هذا العـــام في ظل واقع أكثر صعوبة منه في الأعوام الماضية ٠٠ وهو بالتالى يجب أن يكون احتفالا مقرونا بنظرة تأمل جادة للظـــروف الدقيقـــة التى تواجهها الحركة المسرحية في بلادنا ٠٠ فليس هنـــاك خـــلاف على ما للمسرح وفنونه من أهمية متزايدة في العالم المعاصر ، ولا على أننا بين اخواننا في المنطقة نتميز بحركة مسرحية لها بعدها التـاريخى ولها اتساعها ، ولا على أن مكانة مسرحنا المصرى تستند الى قابليته للنماء وللمساهمة في انماء غيره من مسارح الدول الشـــقيقة ٠٠ والحركة المسرحية عندنا تبدو مفتقدة لحيوية التفاعل في خضم الواقع ٠٠ والنشاط المسرحى يمكن أن يحقق وظيفته في المجتمع بكل أبعادها مستندا الى الحب والى الحمـــاس والى الأحـــلام الكبيرة التى يكرس الفنانون حياتهم لتحقيقها ٠

وفى هذا اليوم أيضا قرئت كلمة **توفيق الحكيم** التى تســـاءل فيها عن **فكرة المسرح الشامل** وهل هى علاج لأزمة المسرح التجارية لجذب جماهير لاتهمها الكلمة أو لاتفهمها ؟ أم هى تأثر بالسينما التى

تجعل الكلمة ، أى الحوار ثانوى القيمة مما يحدو بالمسرح أن يتخلى عن فكرة الكلمة الى فكرة العرض ، أى ترك فكرة المسرح الممتع للعقـــل وحده بالكلمة والأداء الى فكرة العرض المنوع والممتع للعين والأذن ولكافة الحواس ؟ وأخيرا هل المسرح على حق فى اتجاهه الجديد هذا ، أو أن له رسالة خاصة به وحده تتصل بمستوى عقلى وثقافى معين عليه أن يحافظ عليه مهما يتعرض لضيق نطاق جمهوره وعليـــه أن يستعين فى بقائه بتدعيم الدولة ، أو أن على المسرح أن يعتمـــد على نفسه ويبحث عن موارده وجمهوره بالطريقة التى توصله الى جذب المشاهدين ؟

أما الموضوع الذى طرح للمناقشة فى مسارح العالم جميعها فيتلخص فى أن بلاد العالم الثالث بتعبيراتها المسرحية الرائعة التى ينظر اليها البعض بكثير من الشطط على أنها « بدائية » لأنهـــا ليست غربية ، هذه البلاد قد تكون فى حاجة الى مزيد من القبض على ناصية الكلمة ، للتعبير عن حركة مجتمعات جديدة ، ولكن أليس من الضرورى للغرب أن ينسى الكلمة ، أن ينساها للحظة ؟ .

ونهوضا بجمهور مسرحنا المصرى نتوجه اليه ببعض الملاحظات التى تتلخص فى :

١ ــ **الصوت المرتفع** ســـواء الصـــادر عن أحاديث عادية أو تعليقات غير لائقة ، فضلا عن **قزقزة اللب** ، وهذا يتطلب توســـيع نطاق **قرار منع التدخين** .

٢ ــ رفض العرض المسرحى ســـواء بالضـــجر الواضح أو بالانسحاب المفاجىء ، يتطلب أسلوبا أكثر تهذيبـــا ، أما بالصبر والصمت أو بالانسحاب أثناء الاستراحة تقـــديرا لجهود الممثلين ومراعاة لاندماج المشاهدين .

٣ ــ تجنب ما يسميه الجمهور **المقلب** بالاستنارة بالنقد ومعرفة

حالة العرض قبل التوجه اليه ، وهذا يستوجب المفاضلة بين المسرح الجاد والمسرح التجارى أو بين مسرح المتعة الذهنية ومسرح المتعـــة الحسية ، ويستوجب أيضا التمييز بين المسرحية الكوميدية الخالصة والمسرحية التى تجمع بين الكوميديا والتراجيديا وبين المسرحيـــة الانسانية الاجتماعية والمسرحية التى تجمع بين الفكر والفن لاختيار ما يناسب الذوق الخاص وما يتفق والاســـتعداد النفسى أو بحسب المستوى العقلى والثقافى عامة ٠

ولعلنا نستطيع فى النهاية ان نقول للجمهور : هذا هو المسرح بعد أن سئمنا عبارة الجمهور عاوز كده ، تلك العبارة المضللة التى يطلقها أصحاب المصلحة من أجل انعاش تجارتهم الاستهلاكية التى تتخذ شكل الفن وترويج بضاعتهم المنوعة التى تتخفى وراء ستائر المسرح ٠٠ والضحية دائما هو فن المسرح وجمهور المسرح !

❋

حدث فى يوم المسرح العالمى !

فى يوم ٢٧ من مارس ١٩٧٢ ، احتفلت مسارح العالم ــ للمـــرة الحادية عشرة ــ بيوم المسرح العالمى ٠٠ والمركز المصرى ، مثل ســائر المراكز المسرحية التابعة للهيئة العالمية للمسرح ، شـــارك فى هذا الاحتفال السنوى ، بفتح جميع مسارح الدولة للجمهــور ، وتنظيم عرض خاص على مسرح البالون ، اشتمل على كافة أنواع الفنـــون المسرحية ، واقامة ندوة موسعة ، ضمت باقة من كتاب ونقاد وفنانى المسرح المصرى ٠٠ وقد بدأت تلك العروض فى مسارح القـــاهرة (التابعة لهيئة المسرح) ، ومسارح الأقاليم (التـــابعة للثقـــافة الجماهيرية) ، بقراءة كلمات الدكتور عبد القـــادر حاتم وموريس بيجار وتوفيق الحكيم ٠٠ اما نجاح تنظيم هـــذا الاحتفال فى مصر فيرجع الى جهود « نبيل الألفى » نائب رئيس الهيئة العالمية وسكرتير

عام المركز المصرى ٠٠ والذى يعنينا الآن ، هو مادار فى هذه «الندوة» التى اتسمت بالتنظيم والجدية ، وبفضـــل ادارة الدكتور حسـين فوزى لها ٠

وقد افتتح الندوة بكلمة قال فيها : ان بيجار يتكلم من وجهـة نظره ، كمصمم للباليه ، كما اكتفى فاجنر من قبل ، باعتبـــار الموسيقى أهم عنصر من عناصر العرض المسرحى ٠٠ والحقيقة أن قيمة كل فن تكمن فى تحرره واستقلاله ، فالمصـــور المطلق يختلف عن المصور الذى يصمم الديكور ، والموسيقى التى تصاحب الأغنيـــة تختلف عن الموسيقى السيمفونية ، وعلى هذا فلا يجب أن يفقد كل فن ذاتيته ؛ ذلك أن المسرح فى حقيقته مجمع لكل الفنون ٠

وتحدث **صلاح عبد الصبور** عن الكلمة، باعتبارها أهم العناصر فى العرض المسرحى، واستنكر أن يلغى بيجار النص المسرحى ،مغلبا عليه الممثل ، ثم تساءل : ماذا يؤدى هذا الممثل غير نص كتبه المؤلف باعتباره أصل العمل المسرحى ٠

وذكر **حمدى غيث** أن المسرح بدأ بالممثل قبل أن يعرف النص المكتوب ، وعلى هذا يمكن أن يقدم العرض المسرحى الآن بلا نص ، والاستغناء نهائيا عن الكلمة لكى يتم ذلك اللقاء الصوفى بين الممثل والجمهور ٠

واختلف **زكى طليمات** مع هذا الرأى ، مؤيدا رأى صـــلاح عبد الصبور ، فى أن الكلمة هى الأساس ، وأن الممثل مثل المسرح، ولدا بعد النص المسرحى ، ثم تساءل عن الفائدة التى يمكن أن يجنيها المسرح المصرى من مثل هذا الاحتفال العالمى ، ومثل هـــذه النـدوة الموسعة ؟! ٠٠ ثم عاد الى تأكيد أهمية الكلمة ، ولكن دون أن تلغى عناصر العرض المسرحى الأخرى ٠

وعاد **أحمد زكى** ، الى فكرة تغليب الحركة على الكلمة ، مبينـا

أن العالم يتجه الى المسرح الشامل الذى لايعتمد على الكلمة ، وان كان لايستغنى عنها ٠٠ ثم عاد ليؤكد أهمية الكلمة ، باعتبارها الخلق الأول وأنها ستظل كذلك الى أن تحدد الأجيال القادمة موقفها منها ٠

وعقب **نبيل الألفى** على الكلمات السابقة ، بقوله : ان بيجار لا يقصد الغاء الكلمة ، ولكنه يطالب بالممثل الشامل ، الذى يمكن أن يقوم عليه العرض المسرحى الشامل ، من رقص وغناء وأداء ٠٠ وهذا لايعنى أن الكلمة مقصود بها اللغة ، بقدر ما يقصد بها البناء الكامل الذى يتصوره المؤلف ليصوره المخرج بدوره ، ويقوم الممثل بتنفيذه تنفيذا خلاقا ، وعلى هذا ننادى بالمؤلف الشامل ، مثل الممثل الشامل ٠

وتحدث **الدكتور على الراعى** عن الوضع المسرحى بعناصره الأساسية ، من مؤلف ومخرج وممثل وجمهور ٠٠ ولكن هل الممثل هو مجرد أداة فى يد المخرج أو آلة يعزف عليها المؤلف ، أو شريط تسجيل يعيد ما يلقى عليه فقط ٠٠ فليس صحيحا أن الممثل هو كل شىء ، ولكن يجب على الممثل أن يعرف كل شىء ٠٠ وهناك محاولة لاشراك الجمهور فى العرض ، وعدم الفصل بين خشبة المسرح والصالة ، ويجب تجديد شباب المسرح ، حتى يمكنه أن يقف فى مواجهة الوسائل الجديدة ، مثل التليفزيون والسينما ٠

وحاول **سمير العصفورى** أن يلخص القضية المطروحة فى دور الكلمة فى المسرح المعاصر ، وماهية المسرح الشامل ٠٠ ثم أكد على عدم احتياج بلادنا الى الكلمة ، طالما نسبة الأمية مرتفعة فيها ، وعلى هذا يجب الغاء الكلمة ، والاعتماد على التعبير الجسمانى ولكنه عاد ليقسم على أنه ليس ضد الكلمة ٠

وأكد **نعمان عاشور** أن بيجار لايقصد بكلمته الغاء المؤلف من المسرح ، ولكنه أراد تفجير طاقات الممثل ، ذلك أنه الى جانب المؤلف

والمخرج والجمهور عناصر أساسية ٠٠ أما تغليب الممثل على العناصر الأخرى فقضية تشـــبه تغليب المخرج فى وقت مضى من حيـــاتنا ، وعلى هذا فتفسير بيجار يمكن أن يستغل استغلالا تجاريا أو سقيما، فى مجتمعات تخشى الكلمة بازاء المؤلف صاحب الرسالة ، المعبر عن قيمه ، المفجر لثورة فكرية ، فالمسرح سلاح من أسلحة التطور ، ودعاة مسرح اللامعقول يهدرون قيمة المسرح ٠

وتحدثت أنا عن الكلمة ، باعتبارها أساس المسرح ، مثـــل الصورة فى السينما ، واللون فى الفن التشـــكيلى ، والنغم فى الموسيقى ، وعن المسرح الشامل الذى لايجب أن يلغى أنواع المسرح الأخرى ، وعن اللامعقول الذى يعد تيـــارا له أسسه وقواعده ، وعن المؤلف والمخرج والممثل ، باعتبارهم أطراف لازمة لأى عرض مسرحى يعرض أمام الجمهور ٠٠ وعن قضية المسرح ، باعتباره علما وتعليما وليس عبثا وترفيها ، ودور مسرح الدولة الذى يختلف عن مسرح القطاع الخاص ذلك الذى يفسد ذوق الجمهور ، وعن قضية المسرح الاقليمى الذى يجب أن نعنى به أكثر مما نعنى به الآن ٠

واختتم الكلمات **يوسف وهبى** ، فشبه العمـــل المسرحى فى شموله ، بـ « صينية البطاطس » التى تشـــتمل على أكثر من شىء وأحد ٠٠ وأن النص المسرحى هو الأصل ، ولولاه لما عرفنا شيكسبير أو موليير ، وأن المسرحية لاتقدم بدون نص أو مؤلف أو بدون مخرج أو ممثل أو بدون كافة العناصر الأخرى ، فضلا عن الجمهور ٠٠ كما ركز على الاهتمام بالمسرح فى الأقاليم على اعتبار أن المسرح فى بلادنا يختلف عن المسرح الذى يخاطب المثقفين فى بلاد بيجار مثلا ٠

ومن جمهور الحاضرين ، تحدث **فتحى رضوان** ، مبينا أن فى البدء كانت الكلمة ، والكلمة لها أهميتها ، حتى لو لم تكن هى اللغة، فمن الممكن أن تكون الكلمة فى قالب حركة أو صورة أو أى تعبير آخر ٠٠ واستنكر اللامعقول والفنون الحديثة ٠

وتحدث **علي سالم** عن أهمية المسرح ، وأن الأساس هو الدراما سواء كانت مكتوبة أو غير مكتوبة ، وتطرق الى موضـــوع المسرح الخاص ، وأعلن أنه حقق نجاحا كبيرا ، وأنه « كسب البيعة » ، في الوقت الذى استنفد فيه القطاع العام جهوده فى المناقشات وحدها ٠

وطالب **ابراهيم عبد الرازق** بيوم للمسرح المصرى، تناقش فيه قضاياه ، طالما أن الحديث فى هذه الندوة كان مقصورا على الحديث حول المسرح العالمى ووسائل التعبير فيه ٠

واختتم « الدكتور حسين فوزى » الندوة بقوله : ان وجهـات النظر متقاربة ، بالرغم من الخلاف الظاهرى فيما بينها ، وان الكل أجمع على أن الكلمة هى أساس المسرح ، فى الوقت الذى لايجب أن تلغى فيه سائر العناصر المسرحية الأخرى ٠

❋

حرية الفكر ٠٠ فى مهرجان دمشق !

اعتادت دمشق أن تشهد منذ أربع سنوات وعلى امتداد شهر كامل من أشهر صيفها المنعش حركة مسرحية منتعشة تجمع بين المشاهدة والمناقشة وتضم عددا كبيرا من صفوة فنـــانى ومفكرى الوطن العربى ٠ فى جو من الود المســـبق والفهم المكتسب والفكر الحر بغير قيود ٠

وقد تميز مهرجان عام ١٩٧٢ بكثرة العروض وأحدث التجارب وأنضج الأفكار وأجرأ الآراء ٠ بحيث أسفرت الجهود المبذولة فيه على خشبة المسرح وتلك التى بذلت على مائدة البحث عن رسم خريطة واضحة المعالم للمسرح العربى وموقعه من المسرح العالمى وخاصـة بعد النكسة !

أما **الندوة** التى انعقـــدت بـ **القاعة الشرقية** داخـــل المتحف الوطنى فى الأسبوع الأخير من مايو الماضى ، فقد افتتحها وشارك فيها **فوزى الكيالى** وزير الثقافة السورى واشترك فيها عدد من رجال المسرح بالدول التى أسـهمت فى المهرجان ٠٠ **رشـــاد رشـــدى ، على الراعى ، صـــلاح عبد الصبور ، رجاء النقـاش ، راجى عنايت ، بهاء طاهر (من مصر) يوسف العانى (العراق) الطيب الصديقى (المغرب) جلال خورى (لبنان) محجوب العبد الله ، عبـــد العزيز السريع (الكويت) نبيل (فلسطين) حنا مينه ، وليـــد اخلاصى ، رفيق الصبان ، أسعد فضة ، سعد الله ونوس ، فيصـل الياسرى ، ممدوح عدوان (من سوريا)** ٠

وقد طرحت للمناقشة ثلاثة موضوعات عن **أزمة النص والنقد وعلاقة الدولة بالمسرح و المسرح السياسى** ٠

ولقد اتسمت المناقشات فى بدايتها بالحدة نتيجة للمذهبيـة أو الأيديولوجية التى قسمت أغلب المجتمعين الى معسكرين أحدهما وهو الأقل عددا يتزعمه **رشاد رشدى** ــ الذى أدار الندوة ــ والآخـر يضم قيادة جماعية من **رجاء النقاش ، وراجى عنايت وجـــلال خورى وسعد الله ونوس** بغير اتفاق مسبق ٠٠ ثم مالبثت أن تقاربت وجهات النظر بعد أن أخذ كل منهم يعبر عن نفسه وفى أسعد الأحوال عن بلده دون أن يصدر عن رؤية عربية كاملة أو مفهوم متكامل لقضايا المسرح ٠

وظهر الخلاف سافرا عندما فرق **رشاد رشدى** بين ندرة النص والعجز فى الرؤية مبينا أن نقص الخبرة لدى الكاتب يفوق تمتعـه بالموهبة وعندما فرق أيضا بين الاعلام والثقافة مؤكدا على أن المسرح

له دور ثقافى وليس خدمة اعلامية أو أداة دعائية ثم عندما فجر أزمة العلاقة بين الدولة والمسرح مشيرا الى المسرحيات التى تمنع بعد تجهيزها للعرض تماما وعندما فجر كذلك قضية الالتزام مدعيا أن الأفكار مهما بلغت من عظمة فمصيرها الى الزوال وأخيرا عندما استنكر البحث عن هوية للمسرح العربى معلنا أنه نوع من التخبط والتعصب ٠

وعارض **سعد الله ونوس** تلك الآراء قائلا : ان أزمة النص هى نتيجة طبيعية للأزمة السياسية والاجتماعية وأن عدم وضوح الرؤية لدى الكاتب ناتج عن عدم نضوج الفكر المحيط به ٠٠ أما الفكر فلا يمكن أن يكون دعاية والكاتب الذى لا يملك وضوحا فكريا لا يستطيع أن يصل الى شكل فنى واضح ٠٠ وأما الكاتب الذى يضطر الى كتابة نهايتين لمسرحيته ارضاء للدولة فهو ليس كاتبا جادا ٠٠ واذا كان الفن لاحدود له فلا يجب أن نترك كلمة الانسان الفضفاضة تطغى على البحث عن مضمون عربى للمسرح ٠

واشترك **جلال خورى** فى المعارضة مركزا على أزمة النص فرأى أنها أزمة عالمية نتيجة للحضارة الصناعية التى عقدت مهمة الكاتب وأعاقته عن تصوير العلاقات الاجتماعية ٠٠ ومن هنا ظهر المخرج المؤلف ثم تطورت المسألة الى الممثل المؤلف والمخرج معا والعالم العربى لا يعانى من أزمة فكر بقدر ما يعانى من أزمة حرية ٠

وأثار **رجاء النقاش** موضوع تفرغ الكاتب حتى لا يتحول عمله الأساسى الى عمل اضافى نتيجة لعدم متابعة الحرية المسرحية والأحداث العالمية (مثال قضية فلسطين) ونتيجة لعدم معايشته للمسرح من الداخل ، وهكذا تبرز ضرورة تعيين المؤلفين فى المسارح مثل المخرجين والممثلين تماما ٠٠ وتحدث عن كثرة المحرمات فى الوطن العربى وعلى رأسها « الدين » الذى يصلح مادة أساسية لمسرحيات عظيمة مثل مسرحية « الحسين ثائرا » التى منعها رجال

الدين دون مناقشة أو تبرير ، وعلى هذا فان الحركة المسرحية تحتاج الى مزيد من الشجاعة ٠٠ ثم تعرض لقضية التراث مبينا ان الحركات المسرحية فى العالم قد استنفدت تراثها ، بينما الكاتب العربى لم يستنفد تراثه بعد ، ولهذا ألقى المسئولية كاملة على الكاتب المسرحى نفسه الذى يهتم بالثقافات الغربية دون تعمق فى الثقافة العربية ٠

وكشف **راجى عنايت** عن ظاهرة انصراف الجمهور عن المسرح مما يؤكد أن الأزمة ليست أزمة نص بقدر ما هى أزمة انعدام الصلة بين الجمهور وخشبة المسرح ٠٠ ثم تساءل كيف يكتب الكاتب دون أن تكون له وجهة نظر ابتداء من جمال الطبيعة الى الصراع الطبقى وكيف ينشأ عمل ما دون فكر ما ؟

وتحدث **أسعد فضة عن** أزمة النص المسرحى مبينا أنها ليست منفصلة عن أزمة الفكر وعن أزمة الحرية سواء من قبل الدولة أو من قبل المثقفين أنفسهم ٠٠ وتعرض **وليد اخلاصى** لتخلف المجتمع العربى الذى يتسبب سواء فى أزمة النص أو فى عدم وضوح الرؤية أو فى افتقار الحركة المسرحية الى رجل المسرح ٠٠ أما الخطر الحقيقى فهو فى موقف المجتمع من الكاتب ، فالمجتمع هو الذى فرض الدين على الحياة وحرمه على المسرح ٠٠ وناقش **رفيق الصبان** موضوع النص موضحا أنه تراجع فى أوروبا وأمريكا الى الدرجة الثانية وأصبح الجمهور مشاركا فى عملية التأليف الفورى أثناء العرض تحطيما للتقاليد المسرحية وعودة الى أشكال التراث من مسرح السامر الى مسرح البساط ، كما ناقش قضية الحرية مؤكدا انعدامها فى معظم البلاد العربية مما أدى الى تخلخل اجتماعى وسياسى وفكرى أعاق الفنان فى التعبير عن نفسه ٠

وعقد **صلاح عبد الصبور** مقارنة بين التطور الحضارى فى المجتمعات العربية وبين النصوص المسرحية ووجد أننا لانعانى أزمة نصوص لا من حيث العدد ولا من حيث النوعية وخاصة اذا نظرنا

الى خريطة المسرح العربى كله وليس الى كل دولة على حدة ·

أما عن هوية المسرح العربى فقد رأى أن اختلاف اللهجـــات يقف حائلا دون تحقيق هذه الهـــوية المشتركة ·· وأما عن تطور المسرح بصفة عامة فقد رأى أن الحاجة ملحة الى رجل مسرح يعايش مشكلاته ويقف على وسائل التغلب عليها ، ولعل افتقار منـــاهج التعليم الى دراسة الفنون والمسرح بصفة خاصـــة هو أحد الأسباب القوية فى تخلف المسرح العربى ·· ثم تعرض للعلاقة بين الدولة والكاتب واقترح ترشيح متخصصين يحكمون فى الخصام بينهما لأن الظروف لاتسمح برفع الرقابة ·

ووسع **فيصل الياسرى** دائرة النقاش بالنسبة لأزمة المسرح مبينا أنها جزء من أزمة الثقـافة العربية ·· وميز بين الليبرالية الفوضوية فى الفن وبين الثورة مؤكدا أن الوضـــــوح الفكرى هو سلاحنا فى مكافحة الابتذال وافساد ذوق الجمهـــور ، وتلك هى مسئولية الفنان فى مجتمع متخم بالتناقضات والا ما استحق أن يسمى فنانا ·

وقصر **فوزى الكيالى** حديثه على السلطة وعلاقتهـــا بالكاتب فبين أن السلطة جزء من المجتمع ، فاذا كان المجتمع متخلفـــا ظلت السلطة كذلك ، والنكسة مثلا أكدت أن السلطة كذلك ، والنكسة مثلا أكدت أن السلطة لم تكن مسئولة وحدها ؛ لقد كانت النكسة موسما للحصاد حيث كشفت عن عجز الانسان العربى، فلماذا نخص المسرح بالقصور ؟ ومع هذا فان الكاتب مطالب بتناول الموقف مفسرا ومحللا شأن الباحث الاجتماعى وعليه أن يعايش جميع الأطراف من الناس الى الفدائيين الى العدو ·

وعارضه **ممدوح عدوان** بقوله : ان مسئولية الفرد بقـدر ما هى صحيحة هى خاطئة فالفرق كبير بين المسئولية والعجز والفرد فى

مجتمعنا كان عاجزا ؛ لأن أجهزة السلطة كانت تقهره ولم تكن تبنيه وأعتقد أن هناك نظرة غير جادة للمسرح .

وأنهى **بهاء طاهر** هذا الجزء من الندوة بقوله : لقد أثبت المسرح أن الالتزام بقضايا الجماهير هو سر نجاحه ، بعكس ما يقول دعاة الفن .. لقد وقف النقـــاد الجادون الى جانب المسرح الملتزم الذى استجاب الى دعوى المساهمة فى التغيير بعد النكسة بشكل محدود كشف عن أزمة فى الجودة وليس فى العدد ، والسبب هو الرقابة التى تقف حائلا بين الكاتب وما يريد أن يعبر عنه بوضوح .

وانتقل **رشاد رشدى** الى الحديث عن **أزمة النقد** فطرح تصوره للعمل الفنى الذى يتميز بأنه وسيلة لتحسين الواقع وليس نقلا له وأن قيمته مطلقة وليست نسبية وأن شكله لا ينفصل عن مضمونه وأنه هروب من الذات وليس تعبيرا عنها .. والنقاد لا يدركون هذا ؛ لأنهم يفتقرون الى الدراسة ويصدرون عن جهد ذاتى وهوى خاص فضـــلا عن تصور الفن وكأنه بيانات سياسية ولهذا يستحيل أن يتقدم الفن وأن تتقدم الحضارة نفسها .

وطرح **على الراعى** هذا السؤال « من هو الناقد المسرحى ؟ » ثم أجاب بقوله : انه نوع نادر بين النقاد وبين الفنانين ، فهو فنان تشكيلى وممثل ومخرج ، والنموذج النادر فى العالم كله هو « ايريك بنتلى » .. أما عندنا فاما أن يكون الناقد أستاذا مشحونا بالمعلومات واما أن يكون ناقدا أدبيا فقط واما أن يكون مفكرا يخضع كل شىء للسياسة والاقتصاد ، وقليلون هم الذين يعيشون فى المسرح ويتناولونه من باب الفرجة والفكر معا .

ولخص **أسعد فضه** مهمة الناقد فى ثلاثة أبعاد : الذاتية والعمل الفنى وتوجيه الرأى العام .. ثم ركز حديثه عن الرأى العام الذى يتمثل فى المواطن المكافح فى سبيل معتقداته والذى ينتظر من الناقد

أن يخاطبه من منطلق علمى ليوجهه لا ليكتفى بتقديم العمل الفنى فقط ، ولهذا لم نر ناقداً واحدا أثر على الرأى العام حتى الآن ٠

وحدد **وليد اخلاصى** صفات الناقد فى ثلاثة أبعـــاد أيضـــا : الشجاعة والصدق والعدل ٠٠ ولعل الناقد المسرحى هو أكثر النقاد تخلفا ؛ لأنه ينصب على العمل الأدبى دون العمل الفنى ، هذا على الرغم من أننا شعب ليس ناقدا ٠٠ وما يعقد الأمر تلك العشائرية محلية كانت أو قومية بمعنى التشيع لكاتب دون آخر أو لمذهب دون غيره بحكم الصداقة أو المنفعة ٠

وتعرض **رفيق الصبان** للذاتية والموضوعية مؤكدا أنهمـــا متلاصقتان سواء فى العمل أو عند الناقد ولا يمكن فصلهمـــا ٠٠ أما أزمة النقد فترجع الى الخلط فى كل شىء والى عدم احترام الناقد من الفنانين والجمهور بدليل أن النقد لايستطيع أن يسقط مسرحية أو ينجحها ٠

وأثار **عبد العزيز السريع** مسألة استعداء الناقد للســـلطة ضد كاتب ما نتيجة لسوء تفسيره للعمل الفنى كما كشف عن موقف كبار النقاد من صغار الكتاب وتعاليهم عليهم واستهتارهم بهم مما يؤخر ظهور مواهب جديدة ٠

وتساءل **صلاح عبد الصبور** عن النقد هل هو علم أم فن ؟ ان النقد مثل أوجه النشاط الانسانى الأخرى يقف بين الموضوعيـــة والذاتية مع وجود وجهة نظر خاصـــة وقدرة على التذوق وبصيرة نافذة الى الجوهر لانارة الطريق أمام القارىء أو المشاهد دون الاهتمام باصدار الأحكام ٠٠ أما المسرح فقد احتل حجما أكبر من حقيقتـــه وبالذات فى الصحف ، ونقاد الصحف معرضون للفساد وأعنى بهم كتاب الأخبار والتعليقات اليومية الذين يكتبون فى كل شىء وفى المسرح بالذات ٠

وعلق **رجاء النقاش** على موضوع كتاب الصحف فوافق على خلو الجرائد اليومية من نقاد مسرحيين متخصصين ولكنه أكد على وجود بعض الشبان المتخصصين ولكنهم يلاقون صعوبات فى الوقت الذى يسكت فيه عدد من الأقلام الجادة، أما أزمة النقد فترجع الى عدم حرية التعبير ، بل ان موقف الناقد فى محاصرته وقهره أصعب بكثير من موقف الكاتب أو الفنان ؛ لأنه مطالب بقـول الحقيقة حتى الدماء ٠٠ وذكر منع مسرحيتى « الحسين ثائراً » و « باب الفتوح » وغيرهما ٠

وأنهى **فوزى الكيالى** النقاش حول « **أزمة النقد** » بالتأكيد على أننا شعب ناقد منذ « أسواق عكاظ » أما الظواهر المرضية فى النقد المسرحى مثل الهجاء فهى التى تجعل من النقد نشاطا غير محترم لدى الرأى العام وعلى الناقد أن يتحلى بالشجاعة ويحتمى بالموضوعية ويتعفف عن المصالح الشخصية حتى يكتسب احترام الجميع وحتى يؤثر فى الحركة المسرحية ٠٠ ثم طرح قضية «المسرح السياسى» متخذا من مسرحيتى « البراويظ » التى قدمها « مسرح الشوك » السورى و « جحا فى القرى الأمامية » التى قدمتها لبنان نموذجاً للمسرحيات الانتقادية التى تستهدف ـ فى رأيه ـ اضعاف نفسية الناس بتعرية الواقع فى سلبياته دون ايجابياته ودون التعرض لما يمكن أن يكون ٠٠ وهذا يؤدى الى اضعاف ثقة الجماهير بأنفسها وبأمتها ، فنحن مع الهدم من أجل البناء واحياء الأمل ٠٠ وشىء عظيم أن يوجد مسرح الشوك ومسرح جلال خورى ولكنهما معا استنفدا أغراضهما ٠

وكان على **جلال خورى واسعد فضة** أن يرداً على هذا الاتهـام ٠٠ أما الأول فعقد مقارنة بين « مسرح الشوك » الذى ينقد الواقـع ومسرحه الذى ينظر الى الواقع ، مبينا أن المسرح الواقعى يعرض لمـا هو قائم بما فيه السياسة ، فليس هناك مسرح سياسى بحت ، حتى « روميو وجولييت » وهى قصة حب فيها نظرة سياسية وتاريخيـة واجتماعية ٠٠ ومسرحية « جحا » تصور وجه التخلف وبالذات فى

لبنان عن طريق الفردية والمادية بطريقـــة تختلف عن باقى الدول العربية ·· والمسرح يهدف الى المتعة والى المعرفة معــــا كما قال « بريخت » ، على أن التسلية تستهدف فى نهاية الأمر الايجابية دون التعرض لها ·· وأما **الأخير فقد اعترف بوجود مسرح ســـياسى يستهدف السلطة** : كما اعترف بأن « مسرح الشوك » سياسى ولكنه فى الوقت نفسه مسرح توجيهى يتعرض لمواطن الخطـــأ دون عرض مواطن القوة وهو بهذا يساعد على دحض الخطأ ·

ورأى **سعد الله ونوس** أن المسرح سياسى بالضرورة ولكن يجب التفرقة بين المسرح الذى يهتم بالسياسة مباشرة وبين المسرح الذى تتخلله السياسة ·· وخط رفيع ذلك الذى يفصـــل بين التنفيس والشحذ ففى أوضاع وطننا فان المسرح السياسى يتحول الى عمليــة تفريغ وخطورة مسرحية مثل « جحا » هى شخصية جحا المحبـوبة التى يتعاطف معها الناس ويقتنعون بآرائها ومواقفها حتى السقوط كما حدث ·· كذلك « مسرح الشوك » الذى اكتفى بعرض الحقيقة دون تعمق فى أسبابها ونتائجها وما يجب أن تكون عليـــه ·· والتجربتان تساعدان على تهيئة الجو للمتفرج لكى يتعود على هذا الواقع دون رفض له أو سخرية منه ·

وتساءل **صلاح عبد الصبور** عن القيمة الفنية قبل القيمـــة السياسية لمثل هذه الأعمال ، وخلص الى أنها تعانى من ضعف فى قيمتها الفنية فمسرحية « جحا » تنحرف عن هدفها ·· و «مسرح الشوك» لا يعدو أن يكون مسرح منوعات نقدية له مثيل فى البلاد الاشتراكية ·

وضاعف « ممدوح عدوان » الهجوم الملحوظ على مسرحيـــة « جحا » بقوله « ان العرض مادة كلامية دون متعة ·· أما شـخصية جحا ذاتها فلا تدفع المشاهد لأن يسير سيرها بل على العكس تحذره من الوقوع فيما وقع فيه برغم براعته » ·

وطالب **بهاء طاهر** بمحاسبة المسرحية بناء على المتعة والمعرفة معا ، فماذا قدم « جحا » من متعة أو معرفة ولماذا لم يتطور مسرح الشوك ؟! ان المسرح السياسى يختلف فى مفهومه الحقيقى عن تلك التجارب السائدة حتى الآن والا فاننا سنضطر الى محاسبته على أنه مقال سياسى وليس مسرحا ٠

وبدأ **على الراعى** المناقشات التى دارت حـــول مسرح الدولة والمسرح التجارى ٠٠ فعدد المكاسب التى حققها مسرح الدولة٠٠ومن ذلك دخول الفكر العلمى حقل المسرح بالتخطيط وتحقيق التراث ، وتوسيع رقعة المسرح بادخال فنون جديدة مثل العرائس والرقص الشعبى والباليه والسيرك ، استقبال الفرق العالمية وايفاد الفرق المحلية الى الخارج فى رحلات طويلة ومتنوعة ، الانتشار فى الأقاليم، انشاء متحف للتراث المسرحى وتكليف المتخصصين باعداد الدراسات والبحوث ، رفع شأن الكاتب المسرحى برفع أجره ، الاشتراك فى مؤتمرات مسرحية وانشاء المركز المصرى التابع لليونسكو ، طبع المسرحيات المحلية والعربية واصدار مجلات متخصصة فى المسرح٠٠ أما العيوب الادارية فتتمثل فى عدم تحديد موقف واضح عن المسرح الخاص باحتضانه وترشيده دون الوصاية عليه أو تكبيل حريتـــه واعادة النظر فى الوقت نفسه الى ما يقدمه القطاع العام بحيث لاينعزل عن الجمهور دون أن يقع فى أسفاف المسرح التجارى بحجة مجاراته٠

وانتهت الندوة الى التوصيات التالية :

أولا : انشاء اتحاد للمسرحيين ٠

ثانيا : انشاء صندوق عربى لتدعيم مهرجان دمشق المسرحى ٠

ثالثا : توسيع رقعة النشاط المسرحى بحيث يمتـــد الى الأقاليم وتشجيع المواهب ٠

رابعا : اشراك المسئولين عن المسرح بالدول العربية فى النـــدوات القادمة ٠

خامسا : اعادة النظر فى الرقابة بحيث تضم فنانى وكتاب ونقـاد المسرح أنفسهم ٠

سادسا : تأكيد الجهود التى تبذلها كل دولة بواسطة :

١ ـ انشاء معاهد مسرحية ٠

٢ ـ استقلال الفرق الرسمية ماديا واداريا ٠

٣ ـ مساعدة الفرق الخاصة الجادة ٠

٤ ـ الامتناع عن تقديم المساعدات للفرق التجارية المسفة ٠

٥ ـ رفع المستوى المادى للفنانين والتفرغ الكامل لهم ٠

٦ ـ اصدار مجلات متخصصة فى فنون المسرح ٠

٧ ـ اعفاء المسرح الجاد من الضرائب ٠

٨ ـ دعوة نقابة الصحفيين لمنع غير المتخصصين من الكتابة فى المسرح ٠

٩ ـ ميثاق شرف مسرحى يلتزم به العاملون بالمسرح ٠

١٠ ـ الاهتمام بمسرح الأطفال وتشجيع الكتاب على التخصص فى هذا اللون ٠

١١ ـ نشر الثقافة المسرحية بالمعاهد والمدارس والجامعات ٠

١٢ ـ الاهتمام بالتراث المسرحى ٠

١٣ ـ قانون يحفظ حقوق المسرحيين ٠

١٤ - توسيع رقعة النشاط المسرحى بين الدول العربية .

١٥ - دعم النشاط المسرحى الفلسطينى باستضـافة الفرق والبعثات وتشجيع الكتاب .

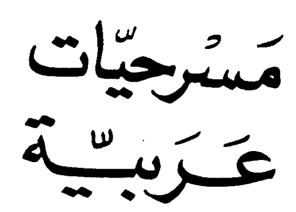
١٦ - تشجيع التجارب المسرحية الجديدة والجادة .

١٧ - دعوة رجال الدين الى التجاوب مع المسرح حتى يتمكن من تقديم النماذج الدينية لمواكبة المسرح العالمى .

١٨ - السعى لمتابعة هذه التوصيات والعمل على تحقيقها عن طريق لجنة تابعة لمهرجان دمشق المسرحى .

* * *

في النقد التطبيقي



٢٨ سبتمبر ‥ وحجة الوداع !

بعد الدموع ، والذهول ‥ بعد كلمات العزاء ، والوفاء ‥ بعد المسيرات ، والمرثيات ‥ بعد الألحان الجنائزية وأغنيات الوداع ‥ يجيء دور المسرح ‥ لا لينعى فقط أو يشارك فى الأحزان ، ولكن ليضفى على الحدث أيضا عظمته وجلاله ، اما بالتجسيد أو بالتسجيل أو بهما معا ‥ ودور المسرح كذلك وهو بصدد التقييم أن يتكشف الأبعاد وينير الأعماق ، لكن بعد أن يصبح الحاضر تاريخا ويتحول المعاصرون الى شهود اثبات على أحداث العصر !

وكان أول من استجاب لنداء المسرح مضفيا على الحدث ظلاله وجلاله الكاتب **ميخائيل رومان** والمؤلف الاذاعى **ظافر الصابونى** الذى يطرق أبواب المسرح لأول مرة ‥ كتب كل منهما مسرحية من فصل واحد ‥ الأول تناول مسرحيته « **٢٨ سبتمبر الخامسة مساء** » بالنثر المليء بشعر العامية ، وعالج الأخير مسرحيته **حجة الوداع**

بالشـــعر الذى لا يخلو من الفصحى النثرية ·· صـــنع صاحب العنوان المباشر مادته من الواقع الحى فالتقط لحظة درامية حادة ومكثفة هى **الساعة التى سبقت موعد رحيل زعيم الوطن العربى ··** وصاغ صاحب العنوان غير المباشر عمله من الواقع التاريخى فوقع على موقف درامى حافل ومشحون ، هو **مواجهة الحيـــاة بعد رحيل نبى العالم الاسلامى ··** جماهير **عبد الناصر** ترفض الواقع وتتشبث بالممكن ولا تستطيع أن تتصور ·· وأمة **محمد** ترفض الواقع ولكنها تطالب بالمستحيل ولا تريد أن تصدق ·

وهكذا يدور الصراع فى المسرحيتين ، بين الحياة والموت ·· عند **ميخائيل رومان** ينتهى الصراع بانتصار الموت بعد أن يتوارى الممكن ويتجسد المحال ·· أما عند الصابونى فينتهى الصراع بعودة الحياة وقد تحقق المستحيل بالقدرة على التصديق ·· الأول يستخدم الرمز على المستويين البسيط (الرئيس وزوجه) والمجسد (الرئيس وشـــعبه) وبأسلوبين : المعقول (حديث الانســـان قبل الموت) واللامعقول (حديث الروح بعد الموت) : يعلن الوصـــية **كل شىء ملككم ، بالأظافر والمخالب دافعوا عنه ·· اطردوا الذين دنســوا أرض سيناء المقدسة · وارفعوا أعلام الاشتراكية عالية ·· أما اذا لم تفعلوا هذا فاننى أكون قدمت فعلا ··** بينما يستخدم الصابونى الرمز بطريقة الايحاء والاحالة والاسقاط يكشف عن الظروف التى أحاطت بموت **النبى** ، لندرك عظيم الشبه بينها وبين الظروف التى أحاطت بموت الرئيس ·· فقد حج النبى **حجة الوداع** بعد أن أسلمت وفود العرب على يديه ثم قال **الا هل بلغت ، اللهم فاشهد** وتوفى تاركا الروم بالقـــدس والخليل ·· وأدى الرئيس آخـــر **مراسم الوداع** بعد أن تصالحت وفود العرب على يديه ثم قال **الحمد لله ، دلوقت أنا استريحت** وتوفى تاركا الصهاينة بالقدس وسيناء ·· فاذا جاء تشييع النبى وتكريمه ، وانبرى أسامه بن زيد يخطب فى

الناس أن يجففوا دموعهم وأن يحملوا السلاح لتطهير أرض الأنبياء، فهذا بالتحديد هو ما تقوله المسرحية لشعب الرئيس ٠

٠٠ على أنه اذا كان هذان العملان لا يخلوان دراميا من بعض الثغرات الفنية ، الا أن شرف الموضوع ودفء التعبير وصدق الانفعال استطاعت جميعا أن تضفى على النصين قوة فى التشكيل وعمقا فى المضمون ، تأكدا الى حد كبير بالاخراج الذى قام به **كرم مطاوع** فى مسرحية **ميخائيل رومان** «**٢٨ سبتمبر الخامسة مساء**» ٠٠ **وجلال الشرقاوى** فى مسرحية **ظافر الصابونى** «**حجة الوادع**» ٠٠ بعد أن ترجم هذان النصان الى أداء وتمثيل قامت به فى المسرحية الأولى **محسنة توفيق ، وعبد الرحمن ابو زهرة ، وعبد السلام محمد** ٠٠ وقامت به فى المسرحية الثانية **سناء جميل ، وصلاح قابيل ، ومحمود الحدينى** ٠٠ وقدمت المسرحيتان فى عرض واحد مع قراءة لقصيدة «**ابتدأت الرحلة**» للشاعر **أحمد عبد المعطى حجازى** ، أخرجها **سعد أردش** واشترك فى أدائها **محمود ياسين ، وحمزة الشيمى** ٠٠

بهذا العرض الحافل ، افتتح المسرح القومى موسمه لعام ١٩٧٠ ، تحية لذكرى الرئيس الراحل ٠٠ جمال عبد الناصر ٠٠

❋

الانسان ٠٠ يصلب من جديد !

على خشبة مسرح الجيب بالقاهرة ، يرتفع صوت انسانى نبيل ، كما ارتفع فى فرنسا صوت آخر انسانى ونبيل ٠٠ كلاهما يستنكر عقوبة الاعدام رحمة بالانسان،حتى ولو كان قاتلا مع سبق الاصرار ٠٠ الأول هو صوت « مصطفى محمود » فى مسرحيته الثانية «الانسان والظل» من خلال كلمة مشحونة بالفكر والتعبير ٠٠ والأخير وهو صوت «كلود لولوش» فى فيلمه الثالث « الحياة ، الحب ، الموت » من خلال كاميرا شديدة الوعى والحساسية ٠٠

أما **مصطفى محمود** ، فلكى يطالب باعادة النظر فى هـــذه العقوبة اللاانسانية نراه فى هذه المسرحية يضع القاضى أمام ظله أو أمام ضميره ·· «رحمى» الذى لا يرحم ، فى مواجهة «الشرقاوى» القاتل أو القتيل الذى يطالب **بنظام تكون فيه الرحمة فوق العـدل** ·· ويدور بينهمـــا الحوار ويحتـدم الصراع ·· وهو حوار جدلى لا ينتهى ، لأن كلا منهما يقف فى مواجهة الآخر ·· القاضى يرى أن العدالة فى القانون ، فى الحيثيات ، فى المواد والأحكام الجاهزة ، فى الارتفاع على مستوى الجريمة وفى مناقشة الظروف الخاصـة لكل متهم ·· ويراها المتهم فى الرحمة وفى الضمير · فاذا كانت الجريمة بطبيعتها عملا لا انسانيا فلا ينبغى للقانون أن يهبط الى ما دون مستوى الانسان ·

وهكذا يظل هذا المضمون الفكرى الجديد أو هـــذا الحدث المسرحى يتبلور بدلا من أن يتطور ·· وتظل الحركة الداخلية ، على امتداد المسرحية ، كامنة فى ضمير رحمى تشـــكل مأساته وتكثف عذاباته ·· أما الحركة الخارجية فتشكلها الأصوات المضادة التى اتخذت مواقعها فى أعماق المسرح تحاسبه وتوجه له الاتهام ·· ولكن المأســـاة تندلع فى النهاية ـ بلا نهاية ـ عندما يبلغ الحدث المسرحى نقطة الذروة ·· فالقـــاضى مذنب لأنه **واقع تحت تأثير القانون الجارى والعرف الاجتماعى** ·· والقانون مذنب لأن **العدالة حينما تنزل الى مســتوى المجرم تصبح مجرمة مثله ··** فاذا عض الكلب انسانا لا ينبغى أن يعضه والا أصبح كلبا مثله ··

والحل ؟! ·· يجىء مجرد اقتراح على لسان القاضى نفســه عندما يقتنع بلا انسانية عقوبة الاعدام ·· « احنا لازم نكتب القانون من جديد » !

وقد وفق المخرج فى تفجير الحركة المسرحيــة من داخـــل الحدث ، فجعل الزوجة ممثلة للاتهام فى **محكمة الضمير** التى تحاكم

زوجها ، لأنه كان يتهمها دائما فى واقع الحياة ٠٠ وجعل الصديق ممثلا للدفاع ، لأنه هو الذى كان يقف الى جواره رغم كل شىء ٠٠ كما كان توفيقـــا من المخرج أن بدأ العرض **ببرولوج** أو مقدمة ، لخص فيها **عقدة المسرحية** دون أن ينهيه **بابيبيلوج** أو خاتمة ، لأن النص نفسه لا يضع حلا للمشكلة أو اجابة على السؤال ٠

والواقع أن **حسن عبد السلام** استطاع بوجه عام **أن** يرتفع بالنص دون أن يعلو عليه ٠٠ فحول **دراما الكلمة** الى **دراما مليئة بالحركة** ٠٠ حركة الأبطال وحركة المجاميع بل وحركة الموســيقى والاضاءة (وان جاءت خافتة الى حد الاظلام بحيث أغرقت المسرح ، فى أحيان كثيرة ، فى ظلام شديد كانت تتعذر معه الرؤية وتضــيع ملامح الشخصيات ومواقع التحركات) ٠ واستطاع حسن عبد السلام كذلك أن يعبر **المنزلق الميلودرامى** الذى يمكن أن يؤدى اليه النص باستخدام **الأسلوب التعبيرى** فى الاخراج بكل ما فى هذا الأسلوب من **ألوان الديكور الحادة** التى صممها الفنان الشــــاب **سمير زكى** بذوق ووعى وأنغام الموسيقى الصاخبة (التى وضع فيها الموسيقار **محمد عبد الوهاب** الكثير من فنه وخبرته) وحركة الأداء المتأرجحة بين الهدوء والصراخ ٠٠ وبمقدار ما استطاع المخرج أن يقبض بكلتا يديه على آليات العرض المسرحى بمقدار ما خانه التوفيق فى التحكم فى حركة الأداء لدى بعض الممثلين ، وبخاصة **سميرة محسن** التى لم تعايش المناخ التعبيرى العام للمسرحية ، فوقعت فى هوة الأداء الميلودرامى حيث النشيج والبكاء والانهيـــار العصبى ٠٠ وحاول **محمد وفيق** (الصديق) أن يقف فى منتصـــف الطريق بين الأداء الميلودرامى عند سميرة محسن (الزوجة) والأداء التعبيرى عند صلاح منصـــور (القاضى) فكان مقنعا فى بعض الأحيان ، غير مقنع فى أحيان كثيرة أخرى ٠٠ وهذا على العكس تماما من **المرسى ابو العباس** (المتهم) أو الموهبة التمثيلية الجديدة ، الذى استطاع أن يفى بكل احتياجات دوره ، من خلال حركة صوتية وجسدية واعدة ٠

٠٠ أما صلاح منصور فقد استطاع من خلال طاقة تمثيلية واعية أن يجسد قوة الانسان وجبروته فى مواجهة الآخرين بنفس القدرة التى صور بها ضعف الانسان أمام ظله أو ضميره ، وبخاصة عندما ينهار فى استسلام باسطا ذراعيه فى نهاية المسرحية ، رمزا للانسان الذى عذبته رحلة الشك وعذبه البحث عن اليقين ، فراح يبحث عن نهاية ، باكية بلا جدوى ، لأنه سيظل أبدا ٠٠ الانسان ٠٠ الذى يصلب من جديد ! ٠

*

سر الحائط ٠٠ الذى تكلم !

الكاتب ضمير عصره وتعبير عن واقع مجتمعه ٠٠ وانطلاقا من هذا المعنى راح سعد الدين وهبه يناقش قضية من اهم القضايا التى تلح على الانسان الحاضر وبخاصة انسان العالم الثالث ٠٠ ونعنى بها حيرة الناس بين حبهم لزعيمهم وايمانهم الكامل به ، وبين القلق الذى يدفعهم اليه بعض من يحيطونه بانفسهم أو يحيطون أنفسهم به ٠٠ هذه القضية نفسها سبق أن ألبسها رشاد رشدى ثوب الدين ٠٠ والبسها على سالم ثوب الأسطورة ٠٠ أما سعد الدين وهبه فيلبسها ثوب التاريخ ٠٠ الأول عالجها من خلال شخصية اسلامية هى شخصية السيد البدوى فى مسرحية بلدى يا بلدى ٠٠ والآخر عالجها من خلال رمز اسطورى هو رمز ابو الهول فى مسرحية « انت الى قتلت الوحش » ٠٠ والأخير يعالجها من خلال واقعة تاريخية هى واقعة الحائط الذى يتكلم فى مسرحية « يا سلام سلم » التى عرضت على خشبة مسرح الحكيم ٠٠ فما الذى يقوله الحائط ؟!

في عهد السلطان المملوكي المنصـور اهتدت احدى المواطنات الى **حيلة** تساعد بها الناس على مواجهة بطش الحكام ٠٠ فكانت تختفي وراء **حائط** وتتحـدث اليهم ٠٠ تحل مشـاكلهم وتمنحهم الشجاعة والأمان ٠٠ **فآمنوا بها وعصوا أوامر السلطان** الذى كشف أمرها وكاد يقتلها لولا الوزير الذى رأى **الاستعانة بهـا في اقناع العامة** ٠٠ وما أن يوافق السلطان حتى يعلن الوزير من خلال الحائط وبصوت امرأة **أخرى نبأ عزله** ٠٠ ولكن المرأة والقاضي يكشـفان للناس عن **سر الحائط** فيقومون بهدمه استقبالا للمنصـور الذى أعاده اتباعه بعد أن أحبطوا مؤامرة الوزير ٠٠ وهنا تختفي المرأة لتضع نهاية **للمهزلة** التي أرادت أن تخدم بها النـاس والسلطان فكادت أن تقضي على كل شيء !

من الواضح أن **السلطان كان يحب الناس وأن الناس كانوا يؤمنون** به دون أن يثقوا في بعض من هم حوله ٠٠ ومن الواضـح أيضا أن **الحائط هنا رمز لأجهزة الاعلام** التي يعتقد بعض الحكام أنهم يستطيعون من خلالها أن يسيطروا على مشاعر الجماهير ٠٠ **الحيطة كذبة ، وأى واحد حيسيطر عليهـا حيعزل التاني وانتـوا الضحية** ٠٠ ومن الواضح أخيرا أن الجماهير **قد تخدع بعض الوقت ولكنها لايمكن أن تخدع طول الوقت** ٠٠ تلك هي الخطوط العريضة في المسرحية وذلك مضـمونها الفكرى ٠٠ يعيبه ترديد أسـطورة **الانسان الذى لا يخطىء** والذى **لا ذنب له في أخطاء خلصائه** ٠٠ ويعيبه أيضـا تصوير الجماهير على أنها **غوغاء وساذجة** ويعيبه أخيرا أن الذى أعاد السلطان هو حرسه الخاص وليس الشعب ٠٠ وهو مفهوم **غير ديمقراطي** تورط فيه من قبل ، رشاد رشـدى وعلى سالم ، كما ذكرنا ٠٠

أما الشـكل فلا يعيبه **الجمع بين الفصحى والعامية** بقـدر ما يعيبه استخدامهما في غير موضعهما أحيانا والمزج بينهما في أحيان

أخرى ٠٠ فالمؤرخ يتحدث بالعامية فى الوقت الذى تتحدث فيه المرأة بالفصحى ٠٠ وبينمـــا يتكلم الفصـــحى قائد الشرطة والأتابك والمحتسب فى مجلس الســـلطنة نرى الوالى والقـــاضى يتحدثان بالعامية ٠٠ وكثيرا ما كانت تتســـلل الكلمات العامية الى الحوار الفصيح وخاصة فى حديث القاضى بقصد الاضحاك فتؤدى الى نتائج غير مضحكة ٠٠ وفيما عدا اللغة فقد **أكثر المؤلف من الحكم والأمثال والكلمات المأثورة التى تصدر جميعا عن فلسفة خاصة به** ، بعيدة كل البعد عن طبيعة الشخصيات وحركة الحدث المسرحى ، **مما أدى** فى كثير من المواقف الى **محاورات** لا يغفر لها ارتفاع مســتواها ، بقدر ما تضيرها سذاجتها ٠٠ وهى سذاجة امتدت الى مشـــكلات تجمع بين العاطفة والجنس ٠٠ فكيف تناول المخرج تلك المسرحية **الرمزية** تفسيرا وتجسيدا على خشبة المسرح ؟!

اختصر المخرج الفصول الثلاثة بمشاهدها الثمانية الى فصلين فقط دون أن يلجأ الى رفع الستار واسداله ٠٠ ووفق فى استخدام الآلات الحـــديثة المتمثلة فى الدوائر المتحركة ٠٠ واســـتطاع أن يستثمر الديكور الذى صممه **صلاح عبد الكريم** والموســيقى التى وضعها **سليمان جميل** استثمارا جعلهما فى خدمة العرض وان تميزت الموسيقى بتطوير الحدث المسرحى والكشف عن ايحاءات النص ٠٠ الا أن **نبيل الألفى** لايزال يتمسك بالايقاع البطىء والرتيب الذى يعوق حركة الأحداث وتحريك الشخصيات فى كل المسرحيات التى أخرجها حتى الآن ٠ ومع هذا **اختار فريقا متناغما من الممثلين** دون أن يقع فيما يقع فيه الكثيرون غيره ونعنى به **سوء توزيع الأدوار** باستثناء **كمال يس** الذى أشـــاع التوتر بين زملائه نتيجة لانفعالاته العصـــبية وعدم حفظه للدور اعتمادا على التلقين (الذى أصبح ظاهرة متفشـــية يجب معالجتها أو الغاؤها كما حدث فى معظم مسارح العالم) ٠٠

وعلى الطرف الآخر حاولت **سميحة أيوب** أن تشيع الثقة فيمن حولها بحيويتها ويقظتها وحضورها الدائم ٠٠ يشاركها فى هذا كله الفنان **شفيق نور الدين** الذى يترك على المسرح وقــع خطاه ، **وعبد الحفيظ التطاوى** الذى حافظ على مستواه وكان متفهما لدوره واعيا بأبعاد هذا الدور ٠٠ أما **فاروق نجيب** فقد كان على الرغم من صغر دوره بؤرة الكوميديا ومصدر المرح الذى انتشر فى أنحــاء المسرحية ٠٠

٠٠ تلك المسرحية التى تعد أفضل مسرحيات ســعد الدين وهبه الأخيرة ــ ما عرض منها وما لم يعرض ــ وان لم تكن أفضــل مسرحياته على الاطلاق ٠٠ فلازالت تتردد فى أسماعنا أصــداء من المحروسة والسبنسة وكوبرى الناموس رغم ما بينهما وبيننا ، من حائط الزمن !

*

الأيدى العابثة ٠٠ فى المسرح !

مجلس العدل وتقرير قمرى أحدث انتاج كاتبنا الكبير توفيق الحكيم ٠٠ قدمهما مسرح الجيب فى عرض واحــد بعنوان العدل والقمر أو الحكيم سنة ٧٠ ٠٠ والسؤال الذى يعود ليفرض نفســه من جديد هو : كيف يعهد الى كاتب ، أى كاتب ، بصياغة مسرحية لكاتب آخر ؟! كيف يحدث هذا فى المسرح ، وخاصة اذا لم يكن المؤلف ، أى مؤلف ، وانما هو رائد مسرحنا العربى الحديث ؟! ٠٠ فاذا عرفنا أن من تصــدى لهــذه الواقعة مخرج اذاعى لا علاقة له بالتأليف ولا حتى بالاعداد المسرحى ، أدركنا على الفور مدى الارتجال الذى لا يعبأ باستدراكه أحد من القائمين على أمور المسرح ٠٠ خاصة وأن سابقة ، أثارت من قبل جدلا شديدا ، كان المفروض ان يؤتى ثماره فى هذه المرة ، عندما تصدى كاتب شاب هو مصــطفى بهجت

لصياغة أعمال نجيب محفوظ المسرحية وليست الروائية ٠٠ فالعمل المسرحى اما أن يكون مسرحيا أو لا يكون ، أما عمليات الصياغة والاعداد فضلا عما يسمى بالتمصير والاقتباس فأشياء لا علاقة لها بجوهر المسرح !

وعلى افتراض جواز مبدأ **الصياغة المسرحية** نفسه ، فما الذى فعله **زكريا شمس الدين** أكثر من ترجمة فصحى **مجلس العدل** وحدها الى عامية أثارت ، من جديد ، مشكلة أساسية وهى المشكلة التى كان ينبغى على المخرج أن يحسمها بدلا من أن يتمادى فيها ، ذلك التمادى الذى جعل الحوار مزيجا غير متجانس من الفصحى والعامية فأضاع علينا متعة الاستمتاع بطقس فنى واحد فصيحا كان أو عاميا ٠٠ فضلا عن ضرورة احترام لغة **توفيق الحكيم** المسرحية ، تلك اللغة التى تسعى الى تبسيط الفصحى وتفصيح العامية اقترابا من **اللغة الثالثة** التى ننشدها جميعا فوق المسرح ٠٠ وكان ينبغى على المخرج كذلك أن يرى فى مسرحيتى **توفيق الحكيم** أكثر من مجرد كونهما **الانتاج المسرحى للكاتب الكبير عام ١٩٧٠** حتى يتمكن برؤية اخراجية أكثر نضوجا وأشد تكاملا من اخراج هذين النصين ، فلا يقف فى المسرحية الأولى عند مجرد **أن القمر وطئت أرضه الصواريخ والرجال** ولا فى المسرحية الأخرى عند مجرد **أن العدل قد سفك دمه على الأرض** ٠٠ والآن ، ما الذى يجرى فى مجلس العدل ، وما الذى يحدث فوق سطح القمر ؟! ٠

فى هذين العملين يلجأ **توفيق الحكيم** الى التجريد سواء فى **الفكرة** أو فى **الشخصية** ٠٠ فهو فى **تقرير قمرى** يدور حول الصراع بين الحرب والسلام من خلال الصدام بين اليمين **أمريكا** واليسار **الصين** ، وبين الجيلين القديم والجديد من خلال تحليل فنى لظاهرة **الهيبيز** ٠٠ وهو فى **مجلس العدل** يدور حول الصراع بين الحق والباطل من خلال قاض فاسد يقتسم مع فران مستبد الغرامات

التى يوقعها على ضحاياه .. وفى العملين يجرد الشـــخصيات من أسمائها مكتفيا بذكر صفاتها دون مواصفاتها .. السياسى والقائد ، الفتى والفتاة .. القاضى والفران ، الزوج والزوجة .. وفيما عـدا التجريد نلتقى ببراعة الحـوار الذى يعتمد على العبـــارات المكثفة والكلمات المشحونة التى تستولى أكثر ما تستولى على ذهن المتفرج .. **فكيف أسهم الاخراج وعنـــاصر العرض المسرحى الأخـرى فى تقديم هذين العملين أو تقديم الحكيم سنة ٧٠ ؟!**

لأن **القمر** نص قصـــير ، عمد **كمال حسين** فى اخراجه الى **الاطالة** التى أوقعتـــه فى الاسترسال وأوقعت الممثلين فى مونوتونية الأداء ، مما أدى الى ابطاء الحركة فوق المسرح ، وخاصة فى مشهد الفتاة والفتى .. ولأن **العدل** نص جدلى لجأ المخرج الى **الحشـــو** ظنا منه أنه كفيل بتخفيف حدة الحوار ، كما لجأ الى الاضحاك اعتقادا منه أنه قادر على تحريك جمود الشخصيات ، وخاصة اقحام شخصية حامل كتاب العدل .. أما الديكور فبمقدار ما وفق فى اســـتخدام الأسلوب التجريدى للتعبير عن جو القمر ، لم يوفق فى اســـتخدام الأسلوب الرمزى الذى يتعارض مع واقعية الأرض . وعلى العكس من **سمير أحمد** ، نجح **مراد يوسف** فى اختيار الموســـيقى الشرقية والموسيقى الالكترونية وموسيقى الجاز ، كل بحسب مقتضـــيات الموقف دون الوقوع فى هوة الخلط .. ويجىء الممثلون وقد ارتدى معظمهم ثوب المبالغة والمغالاة . **محمود السباع** القاضى يؤدى بعصبية وتردد .. **عبد العزيز غنيم** القائد يمثل بافتعال وتوتر .. **محمود أبو زيد** الفران يكثر من الحركة .. **كريمة الشريف** الزوجـة تكثر من الضحكات .. هذا على العكس من **محمود عزمى** الذى كان طبيعيا فى دور السياسى .. **وجمال شبل ومحمود القلعاوى** اللذين التزما بحدود دورى الشيخ وصاحب الأوزة .. ونقف عند ثنائى الفتـــاة والفتى فنجد أنهما لم يتمكنا من تشكيل الوحدة التمثيلية المتجانسة

والمطلوبة فى مثل هذا الدور ، رغم ما بذلته **سميرة عبد العزيز** من محاولات للارتفاع الى مستوى الدور ، وما بذله **عصمت عباس** من مجهود أدائى واضح ..

.. تبقى ملاحظة أخرى حول تقديم توفيق الحكيم سنة ٧٠ .. فقد كان من الطبيعى والمعقول أن يقدم توفيق الحكيم فى مسرح الحكيم بدلا من مسرح الجيب .. كما كان من الأكرم والأقيم أن يقدم الكاتب الكبير فى بداية الموسم بدلا من نهايته حتى يمكننا أن نشاهد بحق توفيق الحكيم سنة ٧٠ .. !

❋

تراثنا المسرحى .. وروح العصر !

كان توفيقا من هيئة المسرح أن تقدم على خشبة المسرح القومى عملا لكاتب رحل عنا منذ أكثر من ثلاث أعوام هو على أحمد باكثير ، وأن يتولى اخراجه فنان بعد عنـــا أكثر من اربعـة أعوام هو فتوح نشاطى ، وأن تشترك فى ادائه مجموعة من ممثلى الرعيل الأول ممن احتجبوا عنـــا لفترة طويلة ، فى طليعتهم الثنائى يوســـف وهبى وأمينة رزق ..

. أما العمل فهو مسرحية **سر الحاكم بامر الله** ، منصور بن عبد العزيز سادس الخلفـاء الفاطميين الذى حـكم مصر فى القرن الخامس للهجرة ، وهو فى الحادية عشرة من عمره .. كان مولعا بالقتـل وكان تواقا الى الزهد ، فمنع الرجال من الخـروج ليـلا (تجنبا للسرقة) والنساء نهائيا (تجنبا للمجون) وحرم الخمـر (تجنبا للفسق) والملوخية (لأن الباغى معاوية بن هند كان يحبها) كما جاء فى المسرحية .. ولكنه يقع فى قبضة حمزة الزوزنى الذى يقوى فيه الشعور بالعظمة ويدخل فى روعه أنه الله ، حتى يتمكن هو

وملاحدة الفرس من هدم الاسلام على يديه .. ولكنه يكتشف أمر حمزة فيقتله ويثوب الى الله ويلجأ الى مغارة فى الصحراء يكفر عن ذنبه راضخا لمؤامرة شقيقته ست الملك التى تدبر مقتله وهو فى السادسة والثلاثين ، **دفاعا عن شعب مصر وحماية لدين الاسلام..**
والمسرحية ليست كلاسيكية وليست أيضا من المسرح المعاصر .. ولكنها تنتمى الى المسرح الحديث وتعد ــ تجاوزا ــ من مسرحيات التراث .. **فكيف تناولها الاخراج فى سنة ١٩٧١ ؟ !**

• الواقع أن التراث اما أن يقدم كما هو ، أو يقدم باخراج عصرى مع الحفاظ على مضمون النص ، تماما كما قدم **شكسبير** فى لندن و **موليير** فى باريس .. وقد آثر **فتوح نشــــاطى** أن يقــدم **سر الحاكم بأمر الله** كما هى ، فيما عدا اختصار مناظرها الســــبعة الى ستة مناظر ، وفق فى تقسيمها الى برولوج يستعرض ظروف الدولة وشخصية الحاكم قبل أن يظهر .. ثم ثلاثة فصول فى كل من الثانى والثالث منظران ، دون أن يخل بالبناء الدرامى ــ على ضــعفه ــ أو يعــدل فى الأماكن التى وقعت فيهــا الأحداث ، على كثرتها .. الا أن تغيير المناظر غير المدروس من جانب المؤلف أدى الى اعاقة حركة التغيير وزيادة فترة الصمت بين المنظرين فى الفصــل الواحد .. ولم تستطع الديكورات ولا الملابس أن تسعف المخرج فى سرعة التغيير ، مما أدى الى املال أكدته موســـــيقى **عبد المنعم البارودى** رغم ما فى موسيقاه من قدرة على الايحــاء وعلى التلاؤم مع الطابع الشرقى العام للمسرحية .. وكذلك الديكورات والملابس التى وضع تصميمها الفنان **صلاح عبد الكريم ..**

. وقد قدم **فتوح نشــاطى** اربعــة أجيال من الممثلين ، على رأس الجيل الأول **يوسف وهبى** الذى وضع ــ رغم بطئه واجهـــاده ــ كل خبرته السابقة من نظرات وايماءات واشارات تلفها جميعا الحساسية المفرطة فى خدمة دور الحــاكم الذى ســبق أن أداه فى

شبابه بطريقة ، لا شك انها كانت أنسب تمـاما لمتطلبـات الدور واحتياجات الشـخصية .. و **أمينـة رزق** التى كانت راسـخة متمكنة يقودها الوعى بأبعاد دورها ست الملك ــ وان بدت أكبر منه سـنا بخلاف **فردوس حسن ، وعباس فارس ، وعلى رشـدى ، وسعيد خليل** الذين أثر على أدائهم انقطاعهم الطويل عن خشـبة المسرح .. وجاء على رأس الجيل الثانى **ابراهيم الشامى** الذى قام بدور من الأدوار الكبيرة حقا ، هو دور حمزة فأداه بفن واقتدار ، على العـكس من **عادل المهيلمى** الذى كان عاديا و **مرسى الحطـاب** الذى كان أقل من العـادى .. أما من الجيـل الثالث فقـد وفق **عمر ناجى** فى دور القاتل أكثر مما وفق **ممدوح عقل** فى دور التميمى و **محمد الزكى** فى دور قائد القـواد .. ومن الجيـل الأخير برز الصغير **منير مصطفى** الذى سبق أن قام بدور الصبى فى مسرحية دائرة الطباشير .

.. وتبقى ملاحظتان أولاهما اتاحة فرصة التقاء الأجيـال المختلفة فى مثل هذه الأعمال ، على أن يمثل كل جيل منها تمثيـلا سليما .. وثانيتهما محاولة تقديم تراثنا والتراث العالمى فى ثوب جديد ينبض بروح العصر .. وأخيرا ومهما يكن من سر الحـاكم بأمر الله فقد استطاع هذا العرض أن يكشف لنـا عن سر نجـاح تراثنا الفنى فوق خشبة مسرحنا المعاصر !

❋

ماذا تنتظرون .. يا مائة المليون ؟ !

.. لم أنتم فى الصـالة يا مائة المليـون .. لم لا تأتون الى الخشبة .. ونمثـل نحن جميعا فوق الحلبة .. يا مائة المليـون وراء الخشبة .

بهذه الكلمات الهتافية المباشرة يخاطب الشاعر من خلال عمله الفنى ، وجدان الأمة العربية ، فى محاولة لاشعال هذا الوجدان .. أما الشاعر فهو معين بسيسو وأما العمل الفنى فهـو شـمشون ودليلة ، انجازه المسرحى الثالث فوق المسرح ..

. و **شمشون** ، رمز القوة العسكرية الاسرائيلية أو الغاصب الذى اغتصب الأرض وشرد **دليلة** .. شردها هى وطفلها وأبويها وأخويها وكل مواطنيها من أبناء الشعب الفلسـطينى .. ويقتـل شمشون أحد الأخوين عبر الأسلاك الشـائكة ، ويجـرح الآخـر فوقها ، وتظل دليلة تبحث عن الطفل الضائع ، عن يونس فى بطن الحوت ، عن **الأمل الأبيض وسط الصحراء** .. ولكنها تقع فى الأسر مخيرة بين **الحيـاة ثمنا للخيـانة ، أو المـوت دفاعا عن الحق** .. وترفض دليلة أن تخـون ، مدركة أن شمشـون لو هدم المعبـد فسيهدمه على من فيـه ، وأن قدره فى أن ينـكسر لا أن يكسر .. لذلك نراها بدلا من أن **تقص شعره ، تشـل نصره** ، وبدلا من أن **تكتشف سره ، تكشف عن قدره** ، عن مصيره « **در حول المدفع ، در حول الطاحون ، در يا شمشون** » ..

وهكذا يظل يدور لا مفقوء العينين حول الطاحون ، ولـكن مصلوب اليدين فوق المدفع .. الى أن يسقط ويموت !

. هذا هو المضمون المسرحى الذى صبه **معين بسيسـو** فى شكل الشعر الجديد ، باعتبـاره الأقدر من حيث تقطيعه وتنغيمه وقافيته ، على الوفاء بأبعاد الحوار التمثيلى .. فالأوزان والقوافى ذابت فى **التعبيرات اليومية ، وطعمت بالكلمات العصرية** (التليفون والباسبور والبوتاجاز والرابسو) ، **وحفلت بالصـور المبتـكرة** (سنفتش حدقات عيونكمو ، سنفتش تحت الجلد ــ نحن أقرب لأصابعكم من كل خواتمكم ــ من يفتح فى المنفى صـندوق ثيابه ليعلقها فوق المشجب فليصبح مشجبه مشنقته ــ من يلتقط برمش العينين الأسلاك الشائكة بأرضك يا وطنى يدعى متسلل) .. الا أن

غلبة المونولوج الشعرى على الديالوج المسرحى افقد المسرحية تطورها العضوى ، وجمد الشخصيات فى البناء الدرامى ، الأمر الذى جعل الفصل الأول يبدو منفصلا تماما عن الفصل الثانى ٠٠ **فماذا فعل المخرج ؟**

. لو أنه فصل خشبة المسرح عن الصالة بالأسلاك الشائكة ــ كما جاء فى ارشادات المؤلف ، التى تعد أنضج مسرحيا من بعض مواقف المسرحية ذاتها ــ لأعطى للمأساة معنى أعمق ، هو نفسه المعنى الذى تستهدفه المسرحية فى مجملها ٠٠ أما ايقاع **نبيل الألفى** الذى زادت سرعته فى هذه المسرحية ، **فقد جاء متفقا** وحركتها العامة ٠٠ وكان توفيقا من المخرج أن ألغى ستار المسرح استجابة لضرورة فنية يقتضيها بناء المسرحية ، فالأحداث جارية بلا بداية ولا وسط ولا نهاية ٠٠ الا أن كسر الايهام المسرحى بتخطيه حدود الكلمة ــ من جانب الممثلين ــ الى الفعل ــ من جانب جمهور الصالة ــ أدى الى خلط بين **تعليمية بريخت وفانتازيا بيراندللو** ، شبيها بالخلط الذى رأيناه بين الأسلوب الرمزى والأسلوب الواقعى ، **فصوت الماء بدلا من الماء ، والقطن بدلا من الصابون ، وقذف الهواء بدلا من الرمل** ، رمزية لا تتفق **وطلقات النار الحقيقية أو الأرنب الحى أو عربة الركاب** ٠٠ فضلا عن جثث القتلى المغطاة ، وجثة مازن المسجاة فوق المسرح .

. أما أداء الممثلين ، فقد لزم **الميلودرامية التقليدية** .. كان **حمدى غيث** فاهما ومتمكنا وقادرا على التعبير .. وكانت **نعيمة وصفى** بسيطة وواصلة .. وكان **محمد عبد العزيز** عاديا فى حدود دوره .. أما **سهير البابلى** ، التى تعود الى نفس المسرح الذى شهد دورها الكبير فى مسرحية **آه ياليل ياقمر** ، فقد كانت هى نبض العرض المسرحى كله ، بما تمتاز به من خاصية الحضور المسرحى وقوة الأداء التمثيلى ٠٠ على العكس من **نور الشريف** الذى كان عليه أن يفرق بين **عين الكاميرا وعين الجمهور ، فلا يهتم بالبوزات**

السينمائية أكثر من اهتمامه **بالتمثل المسرحى** .. ذلك التمثل الذى وفق **رشوان توفيق** فى تصوره شكلا وأداء ، رغم نبرات صوته الخافتة والمتعارضة مع عنف شخصية شمشون .. كما وفق **عبد العزيز مخيون** فى تجسيده ، برغم أدائه الانفعالى الواضح .. أما **ليلى سعد** ، فقد كانت دون مستوى دورها بكثير، سواء من حيث الموهبة الفنية ، أو الأداء التمثيلى ، لقد كانت نقطة الضعف الواضحة فى توزيع المخرج لأدوار المسرحية ، قبل أن تخلفها الموهبة الجديدة **يسرية الحكيم** التى فاقتها فى بلورة ملامح شخصية راحيل ..

.. ان «شمشون ودليلة» خطوة متقدمة فى مسرح معين بسيسو، واخراج نبيل الألفى ، بالنسبة لمسرحية ثورة الزنج ، التى سبق ان قدماها من قبل من خلال ديكورات عمر النجدى ، التى فاقت ديكوره الموحد فى هذه المسرحية .. ومع هذا فحين تكون المأساة اكبر من كل الكلمات ، حرام ان يكتب أحد.. أجل، ولكن الكلمات اذا كانت ثورة ، وليست اعلانا عن ثورة ، تصبح فوق المأساة .. مأساة المائة مليون !

*

يا اهل مدينتنا .. انفجروا أو موتوا !

باسم الفلاحين وباسم الملاحين باسم الحدادين وباسم الحلاقين والعمال واصحاب الأعمال .. والبوابين وصبيان البقالين .. والاهرام وباب النصر والقناطر الخيرية وعبدالله النديم وتوفيق الحكيم والمظ وشجرة الدر وكتاب الموتى ونشيد بلادى بلادى .

تلك كانت صيحة الشعب فيما قبل يوليو من عام ١٩٥٢ .. صيحة اطلقها نشدانا للخلاص ، بعد ان ادركه الرعب الأسود فى

بلد لم يكن يحكمه القانون ، وانما تحكمه الصدفة التى قد تمضى بالناس الى السـجن ليتمـدد فى جثثهم الفقر والشر والظلام .. واليوم يسترجع الشاعر صلاح عبد الصبور تلك الصيحة مجسدا أحـلام شـعبه فى ذلك الوقت المفقـود بين الوقتين ، عبر تاريخه الطويل ، من خلال مسرحيته الجديدة « ليلى والمجنون » .

. و **ليلى** ، على مستوى الواقع المسرحى ، صـحفية تنسى هواها لزميلها الذى اعتقل وتتعلق بسعيد ، الزميـل الجـديد ، وذلك فى أثناء بروفات مسرحية **مجنون ليلى** التى يمثلانها مع باقى الزملاء فى الجريدة .. ويخرج حسام من السـجن وقد تحول من ثائر الى جاسوس ، يبرر خيانته لحسـان الذى يوشـك أن يقتله بقوله : **أنك لا تعرف ما السجن .. لا تعـرف معنى ان تلقيك الأيام الفاقدة المعنى والاسم فى أيام فاقدة المعنى والاسم .. حتى تخشى أن تصحو يوما لا تعرف من أنت** .. ويفلت منه ثم يشى به ، ولكنه لا يستطيع أن يفلت من سعيد ، الذى يفاجأ بليلى فى شـقته وقد غرر بها ذلك الخائن .. وهـكذا تخسر ليلى الرجلين معا ، ولـكن سعيد على المستوى الفـكرى ينبىء ليلى باعتبـارها **رمزا لمصر** ، ينبئها من خلف القضبان « يوما ما ستحبين سـواه .. رجلا يعرف أن أسمك ليلى ويناديك باسمك .. »

. وقد أفاد **صلاح عبد الصبور** من ثقافته الأدبية والتشكيلية فى استخدام طريقة **الفلاش باك** التى جربها **آرثر ميللر** فى مسرحيته **بعد السقوط** .. وطريقة **بيراندللو** المعـروفة **المسرح فى المسرح** أو **التمثيل داخل التمثيل** .. كما حرف عنوان مسرحية **احمد شوقى مجنـون ليلى** ، التى تصـور **عصر الحب** ، الى **ليلى والجنـون** ، ليكشف عن **عصر البغضـاء** .. مضـمنا اياها أبياتا من مسرحية أمير الشعراء ، ذاكرا بيتا لاليوت شاعر الأرض الخراب ، والأغنيـة الشعبية التى مطلعها : (والله ان سعدنى زمانى لاسكنك يامصر ..) .

كذلك اشار فى ارشاداته ، الى ابراز لوحة **دون كيشوت لدومييه** .
هذا الى جانب استعانته بالنثر عنـدما دعت الضرورة الى ذلك ، فى الوقت الذى لم يكن فيه مبرر للتعبير عن بعض المواقف بالشعر. وكان عليه ــ طالما لجأ الى الشعر الجديد ــ أن يقدم عملا من اللون الجـديد ، وليس عملا تقليديا ، وان تركزت تقليديته على البنـاء الدرامى ووحدة الحدث ، دون التقيد بوحدتى المكان والزمان .. ومع هذا فالبناء الدرامى ، الذى وان جاء موفقا من حيث الشكل فى اختيار أسماء الشخصيات ، الا أنه لم يهتم بنهايات الفصـول وتسلسل المشاهد .. فالفصـــل الأول كان يجب أن يضم المنظر الأول من الفصل الثانى ، ويضم الفصـــل الثـانى المنظر الأول من الفصـــل الثـالث ، أما من حيث المضـمون فلم « يعمق » المؤلف شخصية «ليلى» بنفس القدر الذى عمق به شخصية «سعيد» .. ولو لم يحدد زمن الأحداث (حريق القـــاهرة) لأكسب الرموز كل دلالاتها ، والأفكار كل معانيها .. **فماذا فعل المخرج .. ؟ !**

. حافظ **عبـد الرحيم الزرقانى** على الفصـول الثـلاثة ، والمشاهد التسعة ، ولكنه بمقدار ما وفق فى تحريك الشخصيات ــ وخاصة فى مشهد **الحانة** ، بما فيه من رقص ، **لم يكن مسفا ، ولكنه لم يكن من نسيج العمل الشعرى** ــ الا أنه لم يهتم بالملابس ، ولم يتحكم فى توزيع الاضاءة ، وبصفة خاصة فى مشهدالفلاش باك ، الذى كان يمكن اختصاره . وكان موفقا فى توزيع معظم الأدوار ، وفى مقدمتها دور الأستاذ الذى أداه بنفسه بحساسية شـديدة ، وبتلقائية الممثل القدير . اما **سـهير البـابلى** فى دور ليـلى فقـد استطاعت ، من خلال دورها الصغير ، أن تكشف عن فنها الكبير ، وأن تستعيد نفسها فوق خشبة المسرح ، وان بدت أكبر سنا من دورها .. واما **محمود ياسين** فقـد أدى دوره بحضـور مسرحى واضح ، وتمكن أدائى رفيع ، جعل منه بؤرة الحـدث التمثيلى .

وكان **المرسى أبو العبـاس** فى دور حسـان موفقا فى حدود دوره ، كاشفا عن طاقة تمثيلية واعدة .. وكذلك **سناء يونس** الموهبة التى بدأت تؤكد خطواتها فوق المسرح .. وذلك على العكس من **فاروق يوسف** فى دور زياد **وسمير نوار** فى دور حسام اللذين كانا أقل من زميليهما فى هذين الدورين ..

.. ان مسرحية ليلى والمجنـون ، بمقـدار ما هى اضـافة شعرية الى عمود الشعر المسرحى ، فهى أيضا اضافة درامية الى خشبة المسرح الشعرى ..

*

مسرح كوميدى .. أم ملهى ليلى ؟ !

.. من أرستوفانيس الى موليير الى يونسكو .. وعنـاصر الكوميديا ثابتة لا تتغير .. كوميديا الكلمة (والتكرار) كوميـديا الحركة (والقطع) كوميديا الشخصية (والنمط) فضلا عن كوميديا (التقابل والتناقض) أو كوميديا الموقف .. ومن حق كل كاتب أن يضرب عرض الحائط بالقواعد المسرحية السابقة عليـه ، ولـكن بشرط ان يستحدث قواعد اخرى بديلة .. ذلك ان اى فن يقـوم بالضرورة على قواعد ، واى فن بلا قواعد ليس فنا على الاطلاق .

بهذه المقاييس النقدية ، وحتى بالأحاسيس المجردة ، نستطيع أن نقول ان مسرحية « **الملوك يدخلون القرية** » التى قدمت فوق خشبة **المسرح الكوميدى** ليست **كوميديا** بالمعنى الاصطلاحى لهذه الكلمة .

فلا يكفى موضوعا لعمل مسرحى حادثة طريفة أقرب الى النكتة أو الفكاهة . عنزة تقلب **ربع صفيحة جاز** فى طرف الصحراء فتنقلب الدنيا رأسـا على عقب بما فى ذلك **هيئـة الأمـم المتحـدة**

ويتحول **خريج مدرسة الصنايع** بين يوم وليلة من **صعلوك معدم** الى **أمير مليونير** يملك خمسة ملايين جنيه استرليني يعيش بها فى **شارع الهرم** ‥ وكذلك لا تكفى مادة لمسرحية كوميدية بعض النكت والقفشات والحركات المضحكة ، فضلا عن الخناقات التقليدية بين النساء والرجال ‥ وغيرها من العناصر المستهلكة التى يلجأ اليها الكاتب بهدف الاضحاك ‥ ولا يكفى أخيرا أن تكون بعض الفصول متماسكة النهايات وبعض المواقف محكمة الصنع لكى نتصور أننا بازاء عمل كوميدى متكامل ‥ ومع هذا فقد انزلق المؤلف **على سالم** الى **التراجيديا المغلفة بالشكل الكوميدى** ، ظنا منه أنها نوع من **الكوميديا السوداء** ‥

وفوق هذا كله غاب عنصر الاقناع اللازم فى هذه المسرحية أو المنطق الداخلى الذى يبرر ما فيها من مواقف وأحداث ‥ فهل يعقل أن تتعامل شركة عالمية مع مكتشف بترول هاو وصاحب خيمة بالصحراء ، دون أن تتصل بالجهات الرسمية ودون أن تعلم هذه الجهات بأمر الاكتشاف والصفقة معا ؟ وهل يتفق سلوك طالبة الليسانس التى تعمل بائعة سجائر فى ملهى ليلى حتى لا تضطر الى بيع كماليات البيت ، مع ثورتها المفاجئة على الأمير عندما يمنحها مائة جنيه ثمنا لعلبة سجائر ؟! وأى منطق ذلك الذى يجمع بين عنزة حقيقية وكاتب لوكيل النيابة مقطوع اليدين أو بين **الواقع المغرق فى الواقعية والرمز المغرق فى الرمزية** ؟ وأى مبرر درامى ذلك الذى يستدعى التعرض وبطريقة غير لائقة ، للمعركة المصيرية المعلقة على ضفتى قناة السويس ! ومع ذلك فماذا فعل المخرج ؟!

الواقع أن **سعد أردش** وقع فى خطأ المنظر الواحد أو **الديكور الموحد** الذى أدى الى تداخل ، لا يخضع لقاعدة ولا يحكمه منطق ‥ فالصحراء نقلت الى الملهى الذى انتقلت اليه النيابة وبيت الفتاة ‥

والبار تحول الى ربوة تشرف على فندق فى الصحراء.. **أما الموسيقيون فيعزفون الموسيقى فى كل مكان حتى فى النيابة ، وأما الراقصون فيدخلون ويخرجون من أى مكان حتى من الصالة ..**

وكما حذف المخرج مواقف وفق فى بعضها ولم يوفق فى بعضها الآخر أضاف الممثلون كلمات وفقوا فى بعضها ولم يوفقوا فى البعض **الآخر** .. ومع هذا فليس من حق المخرج ولا من حق **الممثلين أن يغيروا شيئا فى نص المؤلف .. ولكن الفرصة** كانت سانحة أمامهم لضعف النص أصلا ، ذلك الضعف الذى سمح بمثل هذا الحذف ومثل هذه الاضافة .. **فماذا فعل الممثلون ؟!**

قام العمل على أكتاف مجموعة من شباب المسرح بذلت قصارى ما تستطيع لانجاح هذا **النص المتسرع والاخراج الأكثر تسرعا ..** وباستثناء **صلاح السعدنى** الذى أدى دور الأمير بتفوق وان عمد فى أحيان كثيرة الى الاستخفاف .. **وعبد الوهاب خليل** الذى كان موفقا الى حد كبير فى التعبير عن دوره والتحرك بموهبة حقيقية داخل اطار هذا الدور .. **وعزيزة راشد** التى حاولت بصدق بالغ أن تملأ فراغ دورها الصغير .. **وابراهيم عبد الرازق** الذى كشف عن موهبة لم تجد فرصتها الكافية حتى الآن .. باستثناء هؤلاء لم تكن **هالة فاخر** فى مستوى الدور ، كانت ممثلة بلا شخصية واضحة تتأرجح بين تقليد سميحة أيوب ومحسنة توفيق .. كذلك كان **وحيد سيف** منفعلا أكثر من اللازم بقدر ما كانت كل من **قدرية قدرى وتهانى راشد** على درجة كبيرة من المبالغة والمغالاة .

ومع هذا .. فليس أدل على أن المسرح الكوميدى ب « الملوك يدخلون القرية » قد تحول الى ملهى ليلى ب « شارع الجمهورية » من هذه الموسيقى الصاخبة ـ التى أفرد لها فصل كامل يرفع عنه الستار ويسدل بين فصلين ـ وتلك الرقصات المترنحة ـ بمناسبة وبلا مناسبة ـ على امتداد العرض ولا نقول المسرحية !.. !

بعيدا عن المحـاولات الانفعالية والتجـارب الفقاعية ، التى استهدفت لفت الأنظار ظنا منها أن طريق التجديد المفتعل هو أسهل الطرق ، فظهرت متنكرة على هيئة مسارح تجريبية ، حملت أسماء غريبة على واقعنا الثقافى ، وان جاءت نقلا محرفا لتجارب غربية ، لا تزال تحت الاختبار من قبيـــل : القهوة والعلبة والمائة كرسى والشارع والحديقة ٠٠ بعيدا عن هذه التقليعات المتهالكة ، وفى جو درامى هادىء ، يســـتهدف تأصـــيل القيم المسرحية الجـديدة فى وجداننا ، يظهر ستوديو الجيب المنبثق عن مسرح الجيب ٠

وستوديو الجيب هو المسرح الصـغير المحدود المقاعد ، القاصر على فئة مختارة من الجمهور ، قادرة على تقبل الأشـكال والأساليب المستحدثة فى التأليف والاخراج والديكور وسـائر العناصر الفنية التى يقوم عليها العرض المسرحى ٠٠

بهذا المفهوم الواضح ، وعلى أسس درامية سليمة ، فضـــلا عن الانتماء الى جهة رســـمية مسئولة والاعتمـــاد على طاقات فنية وفكرية موهوبة ودارسة ٠٠ قدم ســتوديو الجيب أول عروضـــه **رحلة حب ، وجواب** ٠٠ فماذا فى هذا العرض الثنائى !!

رحلة حب هى تلك الرحلة الطويلة الحافلة التى قطعتها مصر على امتداد ثمانية عشر عاماً ، **هى المرحلة الأخيرة من عمر أشـــجع أبنائهـــا ، أو هى عمره قائدا لها وزعيما ٠٠ ومصر وعبد الناصر** ــ على مســـتوى الرمز ــ زوجان فى رحلة الحيـــاة ، تعترضهما عصابات مسلحة ــ العدوان الثلاثى والعدوان الاسرائيلى ــ تصيب السيارة ، ولكنها لا تدمرها ٠٠ ويضللهما قطاع الطرق ــ الرجعيون من ناحية ، والانتهـازيون من ناحية أخرى ــ ومع هـــذا يتبينان الطريق الصحيح ٠٠ **طريق التقدم والتسلح وتعلم القيادة والاعتماد**

على الذات ٠٠ بهذه الحصانات يترك الزوج زوجته ، بعد أن يتوقف قلبه من الاجهاد ، وقبل أن يصلا معا الى نهاية الطريق ٠٠

أما **الجواب** ، فيصل الى واحة ، **الوحيد الذى يعرف القراءة فيها أعمى** ٠٠ ومع هذا يحاول الاستعانة بتلاميذ المدارس ، ولكنهم لا يستطيعون القراءة الا بالتصاوير ٠٠ وبعد جهد عظيم من التخمين عما يكون فى الجواب والبحث عمن يقرأه ، يجىء الطبيب البيطرى مخمورا ، ولكنه يقرأ الجواب ٠٠ وهنا تقع الكارثة ، فاليوم كان آخر موعد لعودة سويلم الى عمله ، بعد انتهاء أجازته المرضية واستنفاد فترة انقطاعه عن العمل ٠٠ وفى الوقت نفسه ، ومن خلال جوابات ابنته ، يكتشف الطبيب أن خطيبها الموظف بالعاصمة ينهرها ويسخر بها ، بعد أن خدعت فى احساسها بكلماته المعسولة ٠٠ فالى **اى حد وفق الكاتبان والمخرجان ، فى تقديم هذا العرض الطليعى ؟!**

عالج **عزت الأمير** موضوع مسرحيته بالرمز المكشوف أو المعادل الموضوعى ، فحول أبرز المعوقات والتحديات التى واجهها **عبد الناصر** الى أحداث تعترض طريق رحلة الحب ٠٠ وبدلا من أن يؤكد على أن **الطريق الى مصر هو الطريق الى أنفسنا** ، يرى أنه أيضا طريق اليسار ٠٠ ومع هذا فهو يتفق مع **ناجى جورج على أن الخلاص بالعلم** ٠٠ والعلم وحده ٠٠ ذلك أن الجواب لا يمكن أن يقرأه الا المتعلم الذى يرى ٠٠ ولولا اللجوء الى جانبيات أبرزها خطابات شفيقة وانشغالها بها ، واستطرادات أطولها عبارات الجواب التى لا تتفق وحالة الطبيب المخمور ، لجاءت النهاية الدرامية أكثر احكاما فى كشفها عن جهل الجميع بازاء عبارة واحدة كانت تحمل الأمان ٠٠

أما **محمود الألفى** فقد وفق فى تجسيد نص الرحلة على خشبة المسرح ، وان عمد الى ترجمة أحداثه الى واقع مسرحى لا يتفق والرمزية التى التزم بها منذ البداية ٠٠ كذلك وفق **عبد الغفار**

عودة فى رسم شخصيات نص الجواب وتحريكها فوق المسرح ، وان أدت كثرتهـــا ، وخاصة الأطفـــال ، الى مغالاة فى خط الواقعية التقليدية الذى اختاره لهـــذا النص ٠٠ ولاشـك أن ديكور **فوزى السعدنى** هو المســئول عن تلك الثغرات ، فلم يفـرق بين رمزية المسرحية الأولى وواقعية المسرحية الثانية ٠٠ بينما كانت موسيقى **مرسى الحطاب** موحية وخاصـــة دقات القلب فى رحلة الحب ، ودالة بموتيفة بلادى بلادى فى الجواب ٠

ويجىء الممثلون ٠٠ فيطلع علينا **محمود الحدينى** بدور جديد ، يطلق طاقته الحركية وقدرته على التلوين ٠٠ وتعود **جبرة عبد المنعم** بعد انقطاع دام خمس سنوات ، لتكشف عن حضور مسرحى وموهبة فى الأداء ٠٠ ويؤكد **ابراهيم عبد الرازق** أنه ممثل موهوب جســديا وصوتيا ، ولولا تنميطه لدور « أبو العينين » لكان أفضـــل من ذلك بكثير ٠٠ أما **عبد الحفيظ التطاوى** فلم يكن فى مستوى دوره ، كان تقليديا فى أدائه الى حد كبير ٠٠

ومهما يكن من أمر هذا العرض الثنائى بشـــطره الرمزى ، وشـــطره الآخر الواقعى ، فهو طرقة على خشـــبة المسرح الطليعى بمفهومه السليم !



المسرح الذى قال لا ٠٠ للكوميديا !

باسم الكوميديا وفى ظل ســـتائر المسرح الذهبيـــة ، ظلت ترتكب على خشبة «المسرح الكوميدى» كل ليلة ولفترة طويلة مهزلة متكاملة الأطراف فى حق المسرح وجمهور المسرح ٠٠ وما كان ينبغى ــ تحت أى ظرف أو مبرر ــ أن يشارك المسرح الكوميدى ، باعتباره المسرح الرسمى للدولة ، المسرح التجـــارى باعتباره اللامسرح على

الاطلاق ، فى نسـج خيوط تلك المهزلة التى استمرت على امتداد موسم حافل دون أن تقع تحت طائلة النقد ٠٠ فبعد « ابتسامة بمليون روبـل » الركيكة العرض « والملوك يدخلون القرية » الضـعيفة المستوى ، تجيء هذه المسرحية « الراجل اللى قال لا » تأكيدا لتعثر الكوميديا فى مسرحنا المصرى ٠٠ فمن هو الراجل اللى قال لا ؟

انه خرمنجى أو ذواقة دخان ، يعمل فى شركة سجائر مؤممة يديرها صاحبها الذى لا يقبل المعارضة ٠٠ هذا الخرمنجى يكتشف نتيجة لموت والده تحت وطأة الادمان ، عقارا يمنع الادمان فيتوعده المدير ويتهدده المنتفعون للحصول منه على العقار دون جدوى ٠٠ وأخيرا تحتال احدى شركات السجائر الأمريكية على اختطافه بواسطة جيمس بوند عن طريق التليفزيون ٠٠ وهناك يفاجأ بنفس الأشـياء ونفس الشخصيات ونفس القيم الفاسـدة ولكن مع اختلاف فى الأسماء واللغة ٠٠ وهنا يقرر العودة الى وطنه وقد أطلق شـعره واعتنق مبادىء الهيبيز مندداً بالحرب وداعيا الى السلام ٠٠ وحماية لهذا كله يوزع العقار على الناس بالمجان ، محـذرا من التشـبه بالأمريكان والانبهار بحضارتهم المادية الزائفة ٠

تلك هى الخطوط الرئيسية فى هذا النص الذى لم تستطع سخريته الشـديدة بأعدائنا أن ترفعه الى مستوى العمل المسرحى ٠٠ **فالبناء الفنى متصدع** لخلوه من الحبكة وافتقاده لعنصر الاقناع ٠٠ **والحدث المسرحى متجمد** لعدم صـدوره عن عقدة تنفرج أو موقف يتبلور أو شخصية تتطور ٠٠ **والاطار الدرامى مفكك** لأن كوميديا الكلمة فيه تحولت الى نكت وقفشات وكدميديا الحركة انقلبت الى ضرب وخناقات وقامت كوميديا الموقف على المصادفة والمفاجآت ٠٠ وفوق هذا كله جاءت النهاية غير محكمة لسقوطها فى هوة الخطـابة القائمة على الوعظ والارشـاد ، البعيـدة عن أى نـوع من أنواع **الكوميديا السوداء** ٠٠ من هنا كان ينبغى ـ دراميـا على الأقل ـ

انهاء العرض مع ستار الفصل الثانى ، على الرغم من فقدان حيويته بعد الفصل الأول ٠٠ فالكاتب **فهيم القاضى** استهلك مادته الفنية بعد الفصلين الأولين فلجأ الى السياسة بطريقة مباشرة فى الفصل الأخير ٠٠ والمخرج **السيد راضى** استنفد حيله وأساليبه المسرحية فى هذين الفصلين فعمد الى الاطالة والتكرار ٠٠ والممثل **بدر الدين جمجوم** ، الذى حمل عبء الأداء التمثيلى بحضور مسرحى كامل ، كان قد بدد طاقته الكوميدية فاستسلم للارهاق والفتور ٠

أما باقى الممثلين فمجموعة غير متناغمة ، لم يحسن المخرج اختيارها منذ البداية ٠٠ **عماد حمادى** كان ، على الرغم من أمجاده السينمائية ، متكلفا بلا مبرر ، يمثل الدور دون أن يتمثل الشخصية ٠٠ وكان **يسرى ناصر** ، جامدا على حركات بعينها وكلمات بالذات رغم محاولة تقديمه لونا كوميديا جديدا وكانت **سامية أمين** حائرة بين الشخصيات الكثيرة التى حفظت حوارها دون أن تتعمق أبعادها، فضلا عن ترنحها المستمر بمناسبة وبغير مناسبة ٠٠ فى الوقت الذى كان فيه **محمود أبو زيد** مثل دوره مفتعلا ٠٠ بينما لم يكن **لوحيد عزت** حضور مسرحى على الاطلاق ٠٠

وأما عناصر العرض المسرحى الأخرى من اضاءة وموسيقى فلم تكن فى مستوى ديكور **مهيرة دراز** التى استطاعت بخطوطها التشكيلية الموحدة ورموزها الواضحة أن تبرز المكانين اللذين تدور فيهما الأحداث رغم ما بينهما من تعارض واختلاف ٠٠ على العكس من الاضاءة التى لم تكشف اللحظات الدرامية على ندرتها والموسيقى التى لم تسهم فى تطوير الحدث المسرحى على جموده ٠

تبقى بعد ذلك كلمة أخيرة تقال ، لا فى هذه المسرحية الكوميدية ولكن فى المسرح الكوميدى الذى قدمها بعد أن قدم مسرحيتين لا ترتفعان عن هذا المستوى بكثير : الى متى يظل المسرح

الكوميدى يقـــول (لا) فى وجه الكوميديا النظيفة أو الكوميديا بحق ؟!

❋

عفاريت ٠٠ مصر الجديدة !

ان الدعوة الى كوميديا الجمـــاهير هى المنزلق الحقيقى الذى يقع فيه كل كاتب مسرحى يسعى الى استرضـــائها دون محاولة منه لرفع مستواها ٠٠ والكاتب المسرحى «على سالم» مر بالتجربتين معا: اهتم بالفن فسعت اليه الجماهير وذلك فى مسرحياته التى اعتمد فيها على الاعداد والتمصير مثل «أنت الى قتلت الوحش» و «مدرسة المشاغبين» وعندما أهمـــل الفن هربت منه الجمـــاهير كما فى مسرحياته المؤلفة « الراجل الى ضحك على الأبالسة » و « الملوك يدخلون القرية » ٠٠ أما مسرحيته القديمة كتابة ، الجديدة على خشبة المسرح والمسماة : «عفاريت مصر الجديدة» ، فتعد أول مسرحية تجمع بين فكر الكاتب وفنه ومع هذا جمعت بين النجاح الفنى والجماهيرى ٠٠ فمـــاذا فى هذه المسرحية ؟!

اســـتطاع مأمور قسم ثانى بوليس مصر الجديدة أن يحيل قسمه وضاحيته الى ما يشبه الفردوس ، فالدفاتر لم تسجل محضرا واحدا على امتداد ثلاث سنوات ٠٠ الى أن تدخل أستاذة فى المنطق لتبلغ عن حادث اختفاء زوجها أستاذ القانون ٠٠ وبذلك تضـــيع على المأمور جـــائزة الدولة ودرع الأمن والطمـــأنينة المطـــلقة ٠٠ أما الحادث فيقع عند انقطاع التيار الكهربى فجأة وللحظة واحدة ، ولا يلبث أن يتكرر هذا فى الحى كله بل وفى داخل القسم عندما يختفى الصحفى والخبير ٠٠ وبعد ثلاثة أشهر يعود الدكتور ومن بعده الصحفى وقد خربا من الداخل والخارج ومات فيهما الانسان، ومع هذا يصران على عدم الافصاح عما حدث لهما ٠٠ الأول يستقيل

من الجامعة ويفتح معهدا للرقص الشرقى والآخر يفصل من الجريدة فيفتح مكتبا للتنويم المغناطيسى ٠٠ ويكتشف المأمور سر ظاهرة الاختفاء فيعقد مؤتمرا اعلاميا سرعان ما تطفأ فيه الأنوار ثم تضاء لنجد أن المأمور نفسه قد اختفى ولكن الدكتورة والعريف يواصلان البحث على ضوء شمعة داخل قسم البوليس ٠

وفكرة المسرحية كما هو واضح تتناول الجرائم التى كانت ترتكبها مراكز القوى فيما مضى ٠٠ وقد وفق الكاتب فى التقاط مضمونه المسرحى كما وفق فى طرحه ـ وخاصة استخدامه لرمز **مصر الجديدة** ولكنه لم يوفق تماما فى معالجة هذا المضمون ٠٠ فتوسيع دائرة الذين يختفون بحيث تشمل الحلاق والسواق دون تحديد لسبب الاختفاء فضلا عن تعميم هذه الظاهرة فى أنحاء العالم ، أدى الى تمييع القضية وتشتيت الحدث وخاصة عند استخدام الكلمات الضخمة والألفاظ الكبيرة من قبيل الحضارة والتاريخ والتراث الانسانى ومصير العالم وغيرها مما لا يحتمله مضمون المسرحية ٠٠ أما اكتشاف المأمور لسر ظاهرة الاختفاء فقد أحدث تصدعا فى البناء المسرحى ، فكيف يتسنى له أن يعقد مؤتمرا يذيع فيه السر بعد أن تلقى المكالمة التليفونية الخطيرة من المسئول الكبير ؟! كما تسبب تقسيم الفصل الأول الى مشهدين فى اعاقة تطور الحدث دون أن تكون هناك ضرورة فنية ، ولم يكن للمشهد الأخير ما يبرره على الاطلاق وذلك لوقوعه فى الخطابية والمباشرة واحتوائه على قضايا فكرية خالصة لا علاقة لها بالحدث الأصلى فضلا عن بنائه الملحمى الذى لا يتفق وتقليدية الاطار المسرحى ٠٠ ثم ما معنى أن تقوم الدكتورة بدراسة القضية داخل القسم وعلى ضوء شمعة فى مسرحية واقعية لا مجال فيها للرمز ! ٠٠ فكيف جسد المخرج هذا النص فوق المسرح ؟!

عمد **جلال الشرقاوى** الى اضافة مشـــهدى التنجيم والرقص مما أدى الى اطالة العرض وارخاص المضمون ، كما عمد الى كسر الايهام التمثيلى بنزول الممثلين الى الصالة مما أدى الى خرق الحبكة المسرحية وخلط الأسلوب الواقعى الملائم للنص بالأسلوب الملحمى الدخيل عليه ٠٠ وفيمـــا عدا تنميط أعضـاء اللجنة وكاريكاتوية الصحفى مصطفى ومسخ شخصية عبده الفلكى ، وفق المخرج فى تحريك الشخصيات وتثبيتها فى تقسيمات ثلاثية وكادرات سينمائية وخاصـــة مشهد الدكتور مصـــلوبا أمام المأمور ، كذلك وفق فى استخدام الاضاءة الموحية والموسيقى الدالة ٠٠ أما الديكور فبمقدار ما نجح فى اعداد قسم الشرطة قبـــل الحوادث ، جانبه التوفيق فى تغيير معالمه بعد ذلك ، ومع هـذا خلط بين الواقعية والتعبيرية فى الشكل العام ٠٠ وقد تألق **توفيق الدقن** فى أداء شخصيتى أستاذ القانون ومدرب الرقص بنفس القدرة وبنفس القدر وكان ممثـلا كبيرا سواء فى أدائه أو فى حضوره ، كذلك تألق **عبد السلام محمد** فى أداء شخصيتى الصحفى والمنجم بأعلى مستوى يمكن أن يصـــل اليه فنـــان ٠٠ أما **عبد الرحمن أبو زهرة** فقد كان نبض العـرض المسرحى كله الذى لم يتوقف لحظـة ولم يخفت على الاطـــلاق رغم بعض حركاته الاضحاكية التى لا تليق بوقار ضـابط البوليس ٠٠ وأما **محسنة توفيق** فلم تكن فى الوضع التمثيلى الصحيح الذى يفجر ما تنطوى عليه من امكانات فنية أكبر وأوفر ٠

وأخيرا فان النجاح الذى حققته « عفاريت مصر الجديدة » فى المسرح القومى يرجع الى مستواها الفنى فضلا عن أهمية مضـمونها وليس الى امتـلاء المسرح بالجمهور ٠٠ ذلك أن أية مسرحية هزليـة فوق المسرح التجارى تحظى بأضعاف أضعاف ما حظى به المسرح القومى من جمهور !

المسرح التسجيلي ، المسرح الغنائي ، المسرح الشامل ، أسماء مختلفة لمسرح واحد هو ما يمكن تسميته ب «مسرح العرض» .. ومع هذا يمكن اعتبار المسرحيات الثلاث «النار والزيتون» و «ياسين ولدى» «والغول» تجارب رائدة ، الأولى بابرازها الجانب التسجيلي والثانية بتغليبها العنصر الغنائي والأخيرة باقترابها من العمل الشامل .. أما المسرحية التي تحققت فيها فكرة مسرح العرض فهي مسرحية « سندباد » التي قدمها مسرح الجيب .. فما هي حكاية السندباد ؟!

انها حكاية رحلته الثامنة التي لم يقم بها أبدا في مدينة لاوجود لها على الاطلاق ، تلك هي **مدينة المقنعين** التي يخفى أهلها كل مساوىء الانسان وشروره خلف أقنعة متهالكة ، ما ان ينزعها السندباد حتى ينكشف المزيفون على حقيقتهم ومن بينهم القاضي والملك رمزا السلطة والاقطاع .. **وبدلا من أن يحتفظ السندباد** بقناع القاضي طمعا في السلطان ، يحرقه طلبا للعدل والحرية ، حتى يملك الناس حريتهم وارادتهم ويحكمون جميعا بلا أقنعة ..

تلك هي فكرة المسرحية التي صاغها **شوقي خميس** شعرا مرسلا لا تعوقه القوافي وان عابته الكلمات القديمة والعبارات المعقدة .. فكرة أقوى في مضمونها منها في المعالجة الدرامية ، حتى قبل أن يتحول العمل من **مسرحية شعرية** الى **مسرحية غنائية** كما جاء في الاعلانات أو **مسرح شامل** كما قال المخرج .. فماذا عن الاخراج ؟!

أفاد **أحمد زكي** من عناصر العرض جميعا ، الشعر والموسيقى والغناء والرقص والأداء والتمثيل الصامت في اتساق كامل ودون أن يغلب عنصرا أو يضعف آخر ، فيما عدا استخدامه الزائد لميكروفون الملاهي الليلية أو ما يسميه ب « **الكباريه السياسي** » .. وأجاد تحريك

المجاميع وان لم يوفق فى اختيار أفرادها من حيث الشكل والتشكيل فوق المسرح .. أما تقسيم اللوحات السبع الى فصلين وانهاء الفصل الأول بعد اللوحة الرابعة فقد أحدث خللا فى توازن العرض من حيث المساحة الزمنية والمادة الفنية كما أدى الى استيعاب الجزء الأول للقدر الأكبر من النص المكتوب ، والاعتماد فى الجزء الثانى على الاضافات والاستطرادات .. ويبرز خطأ كبير على صغره يتمثل فى اعلان أحد الممثلين عن انتهاء الفصل الأول ، الأمر الذى أدى الى خلط واضح فى مفهوم المسرح التقليدى الذى يوهم المتفرج بالتمثيل والمسرح الملحمى الذى يبين للمتفرج أن ما يدور فوق خشبة المسرح مجرد تمثيل .. فماذا عن الممثلين ؟!

يفترض **المسرح الشامل** فى الممثل ــ كما يقول المخرج نفسه ــ امكانيات متعددة من أداء ورقص وغناء .. ومع هذا أساء اختيار الكثرة الغالبة من المشتركين فى العرض ، فقد كانت المجموعة المكونة من **على عزب وانعام الجريتلى ، ومديحة حنفى ، ومنى الأمير ، وسعد الغزاوى** ، موفقة فى الأداء أكثر من توفيقها فى الرقص والغناء .. على العكس من **سهير حسين** التى اكتفت بالغناء وان لجأت الى التطريب الفردى منعزلة بذلك عن الاحساس بالأداء الجماعى .. أما **محمد فريد ، ومحمد عبد المعطى ، ومحمود القلعاوى وفهمى الخولى** فقد حققوا مستوى طيبا فى موازنتهم بين الأداء والرقص والغناء .. بعكس **سمير حسنى** الذى لم يحقق أى مستوى على الاطلاق .. ويبقى **نبيل بدر** طاقة تمثيلية نابضة فى العرض المسرحى كله بما له من حضور قوى وبما يتمتع به من خفة ظل وما يبديه من قدرة على التشكيل المسرحى ممثلا وراقصا ومغنيا على السواء ..

وتتقدم الألحان التى وضعها الموسيقى الشاب **عبد العظيم عويضة** سائر عناصر العرض الأخرى ، بما تحمله من طابع محلى

وما تخفق به من احساس غنى بالبيئة المصرية ٠٠ ومع هذا جاءت الأناشـــيد الكورالية أقوى من الأغنيــات الفردية بكثير ٠٠ وتجىء بعض الرقصـــات التى صممها **أحمد نديم** حية معبرة وخاصـــة تلك الرقصات التى تنتشر بين الصبية الصغار فى « الحارة المصرية » ٠٠ ثم تظهر الملابس التى صممها **صالح رضا** أكثر توفيقا من الديكور الذى صممه الفنان نفسه والذى انقسم الى كتل جمالية تكاد تقف وحدها دون أن تندمج فى بناء العمل المسرحى ٠٠

ذلك العمل الذى وان جاء مستوعبا لتجربة « العرض » المسرحى قابضـــا على عناصرها مفجرا لامكانياتها الا أنه يظل تأكيدا للخط الذى بدأه المخرج وواضع الموسيقى معا فى مسرحية « الغول » دون ان يرتفع الى مستواها ٠٠ ومع هذا فاذا كانت رحلة سندباد الثامنة رحلة وهمية فى مدينة المقنعين فان تقديم هـــذا العرض يعد رحلة حقيقية فى مسيرة مسرحنا الطليعى !

*

محاكمة ٠٠ مسرحية ضبش !

من حق المخرج أن يشترك مع المؤلف فى تعديل النص المسرحى طالما أن النص لم ينشر بعد ٠٠ والأمثلة على ذلك كثـــيرة ، أبرزها الثنائى جان أنوى مؤلفا وجان لوى بارو مخرجا ، وكذلك الكاتب آرثر ميللر والمخرج الياكازان ٠٠ ولكن ليس من حق المخرج والمؤلف معا أن يغيرا معالم النص المسرحى تغييرا جوهريا ، فذلك تضـــليل للقارىء والمتفرج على السواء ٠٠ فاذا كان سمير العصفورى قد تجنى على دورينمات عندما حول مسرحيته هبط الملاك فى بابل الى ما أسماه سلطان زمانه فقد حرص فى هـــذه المرة على اشراك مصطفى بهجت مؤلف « محاكمة عيلة ضبش » فى اعدادها كمـــا قدمت على مسرح الحكيم ٠٠ فماذا يدور فى هذه المحاكمة ؟!

تحقيق فى جريمة قتل يشمل الجانى والمجنى عليه ويمند الى العائلة بجميع أفرادها والمجتمع بكافة طبقاته .. القاتل هو الابن الأوسط المشتت بين المحاماة والأدب ، الحائر بين عاطفته المندفعة ووضعه الاجتماعى ، الضائع بين أب عربيد تسبب فى وفاة الأم ، وأخ أكبر يتسلق الطبقة العليا على حساب شرفه وكرامته مضحيا بابنة عمه التى تصدم فى حبه وأخ أصغر يرفض فكر وسلوك جيل بأسره .. أما القتيل فراقصة أفسد حياتها جنود الاحتلال وصرعتها رصاصات الغيرة والأنانية فى الوقت الذى تجد فيه من يقترن بها ويغفر لها .. وأما المحقق فهو نفسه القاضى الذى يتوجه الى جمهور المشاهدين طالبا منهم اصدار الحكم ليس فقط فى جريمة القتل ولكن فى وضع العائلة والمجتمع جميعا ..

وقد أفاد المؤلف افادة كبـــيرة من رواية **الاخـوة كارامازوف لدوستويفسكى** ومسرحية **عيلة الدوغرى لنعمان عاشور** فقدم فكرة بانورامية شاملة ومضمونا محليا نابضاً .. غير أن المعالجة الدرامية لم ترتفع الى مستوى الفكرة والمضـــمون معا ، فالبناء مفكك لا لأن طريقة الفلاش باك تفقد الأحداث تسلسلها ولكن لأن الخلط – وليس المزج – بين الماضى والحاضر من حيث التناول وبين الايهـــام وكسر الايهام من حيث الأسلوب ، هو الذى أدى الى عدم ترابط المواقف على تنوعها وعدم اكتمال الشخصيات على تباينها .. ولو لجـــأ الى السرد الواقعى دون تقطيع للأحداث أو تفريع للحوار ، لجاء العمل أكثر احكاما وتكاملا .. فماذا فعل المخرج ؟!

برغم افادته من أســـاليب الاخراج الحديث المتنوعة **وتمرده على بعض تقاليد المسرح واشكاله وتركيباته** الا أنه لجـأ الى الشىء ونقيضه فى وقت واحد .. فالســـتار المستحدث كان المفروض أن يلغى الستار الرئيسى طالما أن **خشبة المسرح قد تضمنت الصـــالة** ولم يعد العرض **تقليديا** وكان ينبغى استخدام الستار الجديد فى

التنقل بين وحدات المكان واستخدام الاظلام التام للفصل بين وحدات الزمان ، دون خلط بينهما ٠٠ أما القاضى الذى كان يتدخل للتعليق على الأحداث مواجها الممثلين أو مخاطبا الجمهور ، فلم يكن من الطبيعى أن يتدخل فى مجرى الأحداث وتيار الشعور ٠٠ ومع هذا وفق المخرج فى ادارة الشخصيات فوق المسرح ، سواء فى اطلاقها من حين الى حين أو عند تجميدها فى بعض الأحيان من خلال حركة تشكيلية مبدعة .. فماذا عن عناصر العرض الأخرى ؟ !

قسم **فوزى أبو شال** خشبة المسرح الى شبه مثلث قاعدته بيت ضبش وضلعاه متساويان يمثلان بيت الراقصة وبيت الزوجة وفى قمته يقبع كرسى ضخم يمثل المحكمة ٠٠ وكان عليه بالرغم من خلطه بين الواقع والرمز ، أن يجعل بيت الزوجة هو المستوى الأعلى رمزا للطبقة العليا حيث يتسلق الابن الأكبر ، وبيت الراقصة هو المستوى الأدنى حيث ينزلق الابن الأوسط ، وبيت الضبش بين المستويين رمزا للطبقة الوسطى حيث تعيش العائلة مقهورة ومحاصرة ٠٠ أما **الموسيقى** فكانت عبارة عن تكوينات مؤثرة فى حد ذاتها ولكنها ليست مترابطة مع العمل ولا هى معبرة عن مضمونه على الاطلاق ٠٠

وفى طليعة الممثلين جميعا الفنان الراسخ **محمود المليجى** الذى جمع بين التعبير الاذاعى بالصوت والتمثيل السينمائى بالوجه والأداء المسرحى بالحركة ، فكان بحق أبرز العناصر البشرية التى احتوتها المسرحية ٠٠ ثم **سناء يونس** التى أكدت موهبتها باعطاء دورها كل متطلباته فهما وأداء ٠٠ **وعصمت عباس** الذى ملأ العرض حركة وحياة وعرف كيف يكون مركز اشعاع تمثيلى فى العرض المسرحى ٠٠ **وابراهيم عبد الرازق** الذى أفاد دوره بأكثر مما أفاده الدور ٠٠ ويبقى **فاروق نجيب** طاقة تمثيلية لم تجد فى دورها ما يساعدها على التألق والازدهار ٠٠ أما **حسين الشربينى** فقد قام بأفضل أدواره

المسرحية ولكنه لم يكن فى أحسن حالاته التمثيلية نتيجة لتوتره وعصبيته ٠٠

وبعد ٠٠ فاذا كان القاضى قد ترك الكلمة للجمهور فى محاكمة عيلة ضبش فان المسرحية ذاتها لا عيلة ضبش هى التى تحتاج الى محاكمة !

❋

الدنيا رواية هزلية ٠٠ فعلا !

أن يرفع الستار من جديد فى مسرح سيد درويش عن فرقة المسرح القومى بالاسكندرية ، يعد فى حد ذاته عملا مجيدا ومساهمة حقيقية فى اثراء الحركة المسرحية وانتشارها على طول البلاد حتى لا تسمع دقات المسرح ، ولا ترى أضواؤه المتلالئة فى العاصمة وحدها ٠٠ أما أن تستعيد هذه الفرقة الجادة والطموح نشاطها بأحدث أعمال كاتبنا الكبير توفيق الحكيم ، وأجمل لمسات فناننا الأصيل سيف وائلى وأصدق جهود مخرجنا المناضل حسين جمعة ـ والثلاثة من الاسكندرية ـ فهذا ما يرتفع بها عن حدود الاقليمية، وما يدعونا لمساندتها ومحاسبتها معا ٠٠ فماذا فى مسرحية الدنيا رواية هزلية ؟!

موظف صغير فى احدى المصالح الحكومية يعانى من الفراغ ، ومن الملل ، يجد نفسه فجأة رئيسا لدولة كبرى يسعى لمنع الحروب، وممثلا يعمل على تغيير مفاهيم شيكسبير ، وعالما يتوصل لالغاء الموت، وصيادا يصاب بالاشعاعات الذرية ، وقائدا يحذر القادة من الاعتماد على الأرواح فى خططهم العسكرية ٠٠ كما يجد أن زميلته فى العمل أصبحت جاكلين وهو كينـدى ، وجولييت وهو روميو ، وزوجة خائنة وهو عالم ، وممرضة وهو عليل ، وكليوباترا وهو أنطونيو ٠٠

ثم يصحو وقد استغرقه الحلم حتى بعد أن يصـــل الى المصلحة ، وهناك يدرك الحقيقة ، ولكنه يتفق مع زميلته على الزواج ٠٠ تلك هى «الدنيا ٠٠ رواية هزلية» ، اذا أردت أن تصمد لها ـ كما يقول توفيق الحكيم ـ فلا تأخذها على أنهامأساة ٠٠ ذلك أن الحياة ـ كما يقول أندريه موروا ـ تستحق ، بالرغم من كل شيء ، أن تعاش ٠٠

استخدم **توفيق الحكيم** أخيرا **العامية** فى الحوار ، ايمانا منه بأنها **لغة الشعب** ، التى تتمثل فيها **عبقريته** ولغة المسرح التى تخاطب جمهور الكوميديا بصفة خاصـــة ٠٠ ومع هذا جاءت العامية راقية بلاسوقية أو اســفاف تحمل فكرا عصريا وتقدميا ٠٠ أما المسرحية فتحتوى على سبعة عشر مشهدا متواصلة وليست متصلة ، دون أن تعتمد عليها جميعا ، فستة مشاهد منها تمثل الآخرة ، ومشهد طويل يمثل المحكمة ، وكان يمكن ـ تفاديا للملل ـ الاستغناء عنها ، لأنها لا تضيف جديدا، سواء الى المضمون أو الى تطور الحدث ، وكان ينبغى احلال **مشهد كليوباترا** مكان **مشهد كينيدى** ، حتى يكتسب الحدث صفة التسلسل ، وحتى يزداد البناء الدرامى تماسكا ٠٠ فماذا فعل المخرج ؟!

حافظ **حسين جمعة** على النص ، شكلا ومضمونا ، وقسمه الى ثلاثة فصول متساوية المشاهد والأحداث ، ولم يكن ليعاب عليه لو أنه قصر العرض على فصلين اثنين ، بعد حذف المشاهد الســبعة الزائدة ٠٠ ووفق فى كسر الايهام التمثيلى بظهور الشخصيات قبل أن يرفع ستار الفصل الثانى عن **روميو وجولييت** ، أنجح مشـاهد العرض ٠٠ كما وفق فى استخدام **السلايدز والعرض الســينمائى** فى مشهد **التفجير النووى** على لوحة تعد من أجمـل لوحات الديكور البسيط والمعبر ، الذى صممه **حسين جمعة** وقام بتنفيذه ، كمــا ساعد فى تنفيذ الملابس التى صممها بحس مرهف وذوق رفيع ، الفنان التشكيلى **سيف وانلى** ٠٠ أما الموسيقى ، فعلى الرغم من أنها

مقطوعات مختارة وليست معدة خصيصا ، الا أنها جاءت ملائمة لجو العرض بجانبيه الواقعي والتعبيري ٠

وقد تميز ممثلو فرقة **المسرح القومي السكندري** ، الذين شاركوا في هذا العرض ، بالتزامهم بالنص ٠٠ **في طليعة هؤلاء** الموهبة الشابة **مدحت مرسي** الذي استطاع وهو يؤدي ستة أدوار متباينة ، أن يتلون صوتا وشكلا ، وان يحافظ على شخصيته الفنية ٠٠ على العكس من **عبد الله علي** ، الذي يقترب أداؤه من أداء عبد المنعم مدبولي ، ومع هذا يتمتع بمقدرة على الامساك بالشخصية ومعايشتها تماما .. **ويوسف صليب** ، الذي يذكرنا على الفور بالممثل بدر نوفل ، وان زاد عنه في المبالغة وثقل الحركة .. أما **علي نجيب ومحمد دسوقي،** فقد كانا موفقين في حدود دوريهما .. تبقى **سهير الباروني** ، التي كان يمكن استبدالها بفنانة محلية حتى لا تكون العنصر الوحيد من خارج الاسكندرية ، فقد قامت بدور جديد عليها ، أثبتت من خلاله أنها ممثلة تراجيدية بمقدار ما هي موهبة كوميدية ، وان بدت كالسجينة في المشاهد الخالية من الفارسكة ..

ان الدنيا رواية هزلية عرض جدير بجمهور الاسكندرية ، الذي حرم من المسرحيات الجادة ، حتى في موسم الشتاء ، بعد أن أعيته الفرق التجارية بعروضها الهزلية طوال الصيف !

*

الجيل الطالع ٠٠ أم الجيل الضائع ؟!

بعد أربع سنوات كاملة ، يعود نعمان عاشور من «بلاد بره» ، ليلتقي ب « الجيل الطالع » ، في أعقاب « ثلاث ليال » عرضها المسرح القومي و « سر الكون » التي عدل عن عرضها ٠٠ أما الجيل الطالع ،

فهى الخطوة الجديدة فى مسيرة كاتبنا الواقعى وأول مسرحية تقدم له على المسرح الكوميدى ٠٠ فماذا فى هذه المسرحية ؟!

ثلاث عائلات قاهرية تذهب الى الاسكندرية فى رحلة صـــيف قصيرة تنظمها المؤسسة التى يعمل بها المدير والمراجع والمخزنجى .. وبعد خلاف على الغرف الثلاث بالفيللا المعدة لهم، تجرى قرعة تتواءم نتيجتها مع السلم الوظيفى لكل منهم، فيفوز الأول بأفضلها ويقع الأخير فى أردئها ، بينما يحصل الثانى على الغرفة الوسطى ٠٠ وسرعان ما تتلاقى الزوجات ، وكذلك الأبنــــاء ، الأخ والأخت بالأخت والأخ .. أما « المخزنجى » وزوجته فيقفان بين الجيلين، هى تشجع الأبناء على الانطلاق الذى حرمت منه ، ويحاول هو أن ينبه الآباء الى انحرافات يعمل على منعها ، ولما ييأس يهرب بابنته الرضيعة حتى لاتنشأ فى هذا الجو الفاسد أو تنجرف فى تيار الخطيئة

صحيح أن الكاتب ، بوعى منه وفن ، أضاف الى البعد الأخلاقى متمثلا فى الصراع النفسى بين الجيل القديم والجيل الجديد ، بعدا اجتماعيا يمثله الصراع الطبقى بين البورجوازية المتسلقة والبروليتاريا الصاعدة ٠٠ غير أن هذه الاضافة أسهمت فى **تشتيت الحدث** الذى ينصب على الصراع بين طرفين لا أكثر **وتفتيت القضية** التى تستهدف الشباب لا الطبقات ٠٠ وصحيح أيضا أن الكاتب صادقا ومخلصا ، طرح مشكلة جيل الشباب ، مبينا أن الخلاص فى الجيل الوليد ، جيل فيكتوريا أو جيل النصر ٠٠ الا أنه لم يغص فى أعماق هـــذا الشباب ليقف على أســــباب تمزقه ٠٠ كما أنه لم يؤكد على ذلك التناقض والانشقاق بين أبناء الجيل الواحد ، فجاءت شـــخصية «عماد» خطابية مسطحة ، وهو أحد أبناء **الجيل الضائع** الذى عنى به الكاتب وليس **الجيل الطالع** الذى أعلن عنه ٠٠ ومع هــذا قدم الشخصية المسيحية الشعبية ، وصورها لأول مرة بمهارة وطرافة فائقتين ٠٠ وبعد هذا فان نص **الجيل الطالع** يقف فى مؤخرة أعمال **نعمان عاشور** الكبــيرة « **الناس اللى تحت** » و « **عيلة الدوغرى** »

و ((**بلاد بره**)) .. رافضا ان يقف فى مقـدمة أعماله المتوسـطة « **المغناطيس** » و « **وابور الطحين** » و « **سر الكون** » .

ويجىء المخرج **جلال الشرقاوى** لينقذ **الجيل الطالع** من تزمت مخرجى الجيل القديم الذين طالما شكا منهم **نعمان عاشـور** وطالما اختلف معهم .. فقدم **كوميديا مرحة نابضة** ، خفتت فيها الضـحكة العالية أمام الابتسامة المتصلة الممزوجة بالمرارة المتواصلة .. ووفق فى انهاء الفصول الثلاثة ، كما وفق فى رسم حركة الشـخصيات ، وفى تحريك المجاميع ، سواء عند اندماج الأجيال، أو عند تقابلها، وخاصة حين ضـياع الفلاحتين بثيابهما السـوداء القاتمة فى خضم الألوان الكثيرة الزاهية .. لكن الغناء الفردى أو التقليد الممسوخ لأحد مطربينا الكبار لم يكن له معنى ، فقد أدى بلا مبرر الى **اطالة العرض واعاقة تسلسل الحدث وابعاد المشـاهدين عن الجو العام للمسرحية** .. كذلك كانت **الرقصات** عادية ، وكانت **الموسيقى** أقل من عادية .. أما **الديكور** الموحد الذى صممته الفنانة **نهى برادة** ، فجاء معبرا ببساطته وجماله عن جو المصيف موفقا فى جعل غرفة المدير فى المستوى الأعلى بجوار الشرفة ، وان لم يسـتكمل الرؤية نفسها فى جعل الغرفتين الأخريين فى مستويين مختلفين ، وليس على نفس المستوى ..

تبقى مجموعة الممثلين الذين تتقدمهم **نعيمة وصفى** ، بتألقها فى تجسيد دور الأم ، معتمدة على خبرتها الطويلة فى مثل هـذه الأدوار .. **وملك الجمل** ، التى لم تضف جديدا الى طريقتها المعهودة والمألوفة فى الأداء .. **وعبد الحفيظ التطاوى** ، الذى أدرك طبيعة الشخصية ، فجسدها فى الحركة ، وان عابه عدم التلوين الصوتى .. وبينما لم يتمكن **محمد توفيق** ، بوقاره وبطء حركته من مجاراة جو المرح ، لم تتمكن **مديحة كامل** ، بجسدها وفتنتها ، من اقناعنا بانفعالات جيلها .. أما **مشـيرة اسماعيل** فلا هى أجادت الرقص ولا هى أتقنت الأداء .. على العكس من **صلاح السـعدنى** ، الذى

وفق فى حدود دوره غير الموفق ٠٠ **ونجيب سرور** الذى برز كممثل موهوب قادر على التعبير والحركة ، فوقف بذلك فى مواجهة **وحيد سيف** ، الذى استطاع أن يجعل من نفسه بطلا للعرض مثلما صنع منه المؤلف بطلا للنص ٠٠ هـذا وان كانت بوادر خروج على النص والاخراج بدأت تصيب الممثلين جميعا ، وهى ولاشك ظاهرة تسىء اليهم ، قبل أن تسىء الى العرض ذاته ٠٠

ذلك العرض الذى يعد أفضـل عروض المسرح الكوميدى فى سنواته الأخيرة الثلاث ، وان لم يكن من أفضل العروض التى ننتظرها حتى الآن !

*

عطشان ياصبايا ٠٠ فى مسرح الحكيم !

بعد رحلة دراسية جادة هنا وفى أمريكا ، آخرها الدكتوراه فى أدب المسرح ٠٠ وبعد التمرس فى الترجمة والنقـد المسرحى ، يعتلى سمير سرحان منصة مسرح الحـكيم ، مؤلفـا لأول مرة ، وكان قد اعتلاها منذ سبع سنوات ، مترجما لمسرحية الخرتيت ليونسكو ٠٠ فماذا قدم فى مسرحيته المؤلفة ملك يبحث عن وظيفة ؟!

الأمطار تجف فجأة فى مملكة عمرها سبعة آلاف عام ، جفت فيها الأمطار مرة واحدة منـذ مائتى عام ٠٠ ومع هـــذا لم يتنبه المسئولون ، ولم يستعدوا لمثل هذا اليوم ٠٠ وتتوقف الحياة أو تكاد ، فيجتمع الملك المغلوب على أمره برجال البـــلاط اللاهين عن شئون الدولة بحثا عن حل يبدأ باقتراح يتمثل فى حفر الآبار ، ولكن اللوائح والقوانين أو الميزانية والسنة المالية تحول دون تحقيقه، وينتهى الأمر بقرار مؤداه أن يبحث الملك عن وظيفة ملكية فى غير أوقات العمل الرسمية خارج المملكة ٠٠ ويتقدم أفراد الشـــعب

للمشاركة فى تحمل الأعباء بالعمل الاضافى مع الملك، الذى يكتشف أن كلا منهم يعمل فى غير مهنته أو تخصصه ·· ويحل الهلاك بعد أن ترفض الممالك المجاورة طلبات العمل ، فى الوقت الذى ييأس فيه ولى العهد من العثور على كنزه الوهمى فى أعلى الجبل، والحقيقة أن الكنز كامن فى أعماق النفس ولا يراه سوى تابعه الذى يهرب من المملكة وفى أعقابه الأميرة ، وقد فجعت فى حلمها أو العائد الذى تحول من دكتور فى الجيولوجيا ، الى دكتور باطنى ، ظنا منه أنه عثر بذلك على السبيل ··

والمسرحية **فانتازيا رمزية** تعالج فى اطار من **الكوميديا** ظروف **النكســـة** بالمعادل الموضوعى لها وهى **جفاف الأمطار** ·· وكان من الطبيعى التأكيد على هذا الخط الدرامى الذى يتصعد بالاهتداء الى فكرة الآبار ، ويتأزم عند اصطدامها باللوائح والقوانين ، ويصـــل الى ذروته بصدور القرار الثـورى للشروع فى **الحفر** او فى **النصر** ·· ولكن فكرة بحث الملك عن وظيفة ، تتعـــارض مع **صميم الأزمة** لأنها لن تجلب الأمطار ، وان أدت الى انتعاش اقتصادى ليس هو الهدف الحقيقى ، فالعطش يظل يهدد المدينة بالهلاك ·· وعلى هذا فان قصة الأميرة وعلاقتها بفارس أحلامها ، وقصة عرقوب وعلاقته بولى العهد ، ثم التقاء الأميرة بعرقوب ، وضياع الدكتور فى الخطأ ، وولى العهد فى الوهم ، كل هذه التفريعات كونت حدثا منفصـــلا ، تسبب فى اضعاف المضمون الرئيسى للمسرحية ·· فضلا عن تمددها فى ثلاثة فصول ، وكان يكفيها فصلان اثنان فقط ..

أما شكل المسرحية ، فمسئول عنه المخرج **أحمد عبد الحليم** ، الذى حول العمل الى **استعراض** ، خفف من حـدة **الصراع الدرامى** ـ على ندرته ـ وأعاق **تسلسل الحدث** ـ على تفرعه ـ كما أدى فضلا عن تكرار اللحن الأساسى الى **اطالة العرض** ، وخاصة تحية الختـام الملحنة ، التى أفقدت النشيد الجماعى تأثيره ، رغم ما فيهـا من طرافة وابتكار ·· وفيما عدا مطلع أغنية **عطشان ياصـــبايا** ، فان

موسيقى **جمال سلامة** التصويرية جاءت أكثر توفيقا من بقية ألحانه ٠٠ وبينما كانت أصوات الكورال شجية وقوية ، لم تكن أجسامهم مسرحية ، لا من حيث تناسق الشكل ولا من حيث القدرة على الأداء ٠٠ وفى مقابل تصميم **الديكور الموحد** ، بخطوطه المحددة ولوحاته المعبرة وسهولة تغيير بعض أجزائه ، لم يوفق **مجدى رزق** فى تشكيل الأزياء المتنوعة واثراء ألوانها ٠٠

ويفاجئنا **حمدى غيث** فى دور كوميدى يقوم به لأول مرة ، وهو المعروف بأدواره التراجيدية الشهيرة ٠٠ من حقه هذا ، ومن حق المخرج أن يوزع عليه هـــذا الدور ، ولكن الحقيقة أن الممثل التراجيدى فى أعماقه أقوى بكثير من الممثل الكوميدى ، ومن هنا كان شموخه فى اللحظات المأساوية القليلة ٠٠ أما **مديحة حمدى** ، فقد جمعت بين التمثيل والغناء ، فأدت دورها بنعومة وشـــفافية ، وغنت بصـــوت لا يتميز بجمال النبرات ، ولا يخـــلو من الرتابة والتنشيز وكان ينبغى أن تكتفى بالتمثيل دون الغنـــاء ٠٠ وكانت **عايدة عبد العزيز** ، موفقة فى الأداء بحضورها التمثيلى الواضح أكثر من توفيقها فى الغناء ٠٠ كذلك **حسن عابدين** الذى يخطو بثبات فى أدائه الكوميدى لدور الوزير ٠٠ أما **حمدى أحمد** ، فقد ظل جامدا عند شخصية الفلاح الذى ينتقل بطين الأرض الى المدينة ، مما يخالف طبيعة دور الدكتور العائد من الخارج ٠٠ وكان **فؤاد أحمد** بارزا لولا مغالاته فى أداء دوره ، صوتا وحركة ٠٠ ويطلع علينا **فاروق نجيب** بدور جديد ، يتفوق فى جانبه الميلودرامى أكثر ممـــا يتألق فى طبيعته الكوميدية ٠٠

وأخيرا ٠٠ فلم تكن القضية قضية ملك يبحث عن وظيفة فى هذه المسرحية ، بقدر ما كانت قضية العطش بكل معانية وايحاءاته ، بدليل اللحن الأساسى الذى تصلح كلماته الأولى عنوانا ورمزيا وطريفا للمسرحية ، حيث تتردد الأغنية الشعبية المعروفة عطشان ياصبايا ٠٠ دلونى على السبيل !

مسرحيات كثيرة تلك التى كتبت بعد النكســـة وقبل النصر تتناول أسباب الهزيمة وتشيد بمعانى المقاومة وتنادى بحتمية أن نخوض معركة المصير .. والمشخصاتية التى كتبها عبد الله الطوخى واحدة من هذه المسرحيات .. فما الذى تقوله المسرحية ؟!

مؤلف مسرحى يعود الى قريته ، فيلتف حوله الجميع فيما عدا رجلا واحدا يرفض **التشخيص** امام دواره خوفا على زوجته من عيون الرجال .. وما أن يحل العمدة مشكلة المكان حتى تظهر مشـــكلة البطلة فلا واحدة تجرؤ على الاشتراك فى التمثيل .. وهنا تتقـدم الزوجة متخفية ، وتشرع فى عرض قصتها .. تختار لدور حبيبها المؤلف الذى نكتشف من الحوار أنه كان حبيبها ، ثم تختار لدور الزوج الرجل الذى لا يحتمل الموقف فنعرف أنه زوجها بالفعل .. ويعترك الرجلان فتصاب هى بطعنة دامية ولكنها ليست قاتلة .. انها امرأة أحبت فخدعت فتزوجت من رجل آخر حجب عنها نور الحيـــاة .. وعندما تقوم بكشف حقيقة الاثنين فى محاولة لكسر الحواجز تتعرض للموت !

من خلال تلك القصة **الواقعية** يفرض الكاتب **رؤيته السياسية** أحيانا بالرمز وفى أحيان كثيرة بالمباشرة .. فالمرأة هى **مصر** .. وحبيبها الذى خدعها هو **اليسار** الذى تخلى عنهـــا بعد أن زج به فى السجن .. وزوجها الذى أغلق عليها هو **اليمين** الذى أصـــابها بطعنته الطائشـــة .. وفتيات القرية ورجالها الذين تولوا رعايتها حتى تماثلت للشفاء هم **ابناء مصر الوطنيون** الذين انتفضوا لحمايتها والدفاع عنها .. هذا فى الوقت الذى عاد فيه اليسار أكثر وعيـــا لمساندتها ، بينما تراجع اليمين من الساحة الى الأبد .. فاذا كان الكاتب قد نجح فى التأكيد على رمز **عودة الروح الى مصر المطعونة**

الا أنه لم يوفق فى التركيز على هذا الرمز الكبير دون أن يشــوشه بقضايا أخرى هامة ولكنها فرعية مثل **تحالف قوى الشعب العاملة وتحرير المرأة بانهـــاء عصر الحريم** ٠٠ وهكذا انعدم التوازن بين الفصل الأول بهدوئه وانسيابيته والفصل الثانى بتكدسه وتحمله أكثر من نهاية كان يمكن أن تنتهى المسرحية عند واحدة منهـــا ، دون أن يقلل ذلك كثيرا من قدرة الكاتب على طرح قضاياه ورســم شخصياته وادارة حواره المسرحى ٠٠

أما فكرة **مسرح الســـامر** فلم يبلورها المخرج **عبـد الرحيم الزرقانى** باستخدامه للرمز متمثلا فى الثوب الأخضر والقناع بدلا من الرداء الأسود والطرحة ٠٠ واعتماده على الفانتازيا متمثلة فى مناظر الفلاش باك والصوت المسجل سواء لكلمات المداح أو لضمير المرأة.. ولجوئه فى النهاية الى الخطابية فضلا عن **النشيد الختامى** الذى أصبح الآن ظاهرة تغلب على كل العروض المسرحية ٠٠ وكذلك ألحان **محمد نوح** الغنائية التى وان لم تكن مقحمة على هذا العرض الا أنها لم تعبر ـ فيما عدا أنغام الناى ـ تعبيرا حيا عن جو الريف لاعتمادها على الكورال والأصوات الأوبرالية المصاحبة .. أما صوت نوح نفسه فيفتقر الى القوة والصـــفاء كما تعيبه الحشرجة وكثرة التقطيع ٠٠ ولقد كان **الديكور** أكثر تعبيرا عن مسرح السامر وأكثر ايحاء بأحداث المسرحية ، ولكن أحجامه لم تكن متناسبة سواء مع خشبة المسرح أو صالة العرض ٠

وتعود **سهير المرشدى** الى المسرح لتؤدى أداء متفوقا يعلن عن حضورها أكثر مما يعبر عن الشخصية التى تقوم بتمثيلها ٠٠ على العكس من **أحمد عبد الحليم** الذى أدى دوره بتمثل وتقمص كبيرين ٠٠ وكذلك **مرسى أبو العباس** الذى عانق دوره بالصمت والســكون واحتضنه بالحركة والكلام .. أما **فاروق يوسف** فقدكشف فى هذا الدور عن طاقة كوميدية طالما بددها فى أدوار جادة لا تتناسب مع

طبيعة تكوينه ٠٠ بينما جعل **عبد العزيز مخيون** من دوره الصغير جسرا قويا يصل بين التمثيل والتشخيص ٠٠

انه اذا كانت المشخصاتية قد امتلأت بمثل هذه السلبيات التى كان يمكن تحاشيها ، فيكفيها أنها مسرحية جادة ونظيفة تأخذ مكانها فى مسرح ما بعد النكسة أو مسرح ما قبل النصر !

❋

عصر الصمت ٠٠ والكلمات المتقاطعة !

بعد موجة ارتماء الممثلين الجادين فى أحضان المسرح التجارى ارتماء عابرا أو متواصلا ٠٠ وبعد حالة اندفاع المخرجين الدارسين نحو هــذا المسرح ، بهدف الكسب المادى ٠٠ يتجه مؤلفونا الكبار نحو هذا المسرح ، بدعوى توصيل الفكر الجيد والفن النظيف للعدد الأكبر من الجمهور ٠ وسعد الدين وهبة مؤلفا يجىء بعد على سالم معدا ، ليكتب خصيصا لفرقة الهنيدى أو للهنيدى نفســه ، أحدث مسرحياته « سد الحنك » ٠٠ فماذا فى هذه المسرحية ؟!

موظف صغير ، غارق فى الدوسيهات ، مطحون بين الرياسات ٠٠ هو وحده الذى يعمل ، وهو الوحيد الذى لا يكافأ ٠٠ فلا علاوة ولا أجر اضافى ٠٠ حتى حفل استقبال رئيس مجلس الادارة العائد من الأراضى الحجازية والأراضى اللندنية يحرم منه ٠٠ وعندما تضيق به الحال ينفجر مهددا الجميع ٠٠ وهنــا يعمل كل منهم على شراء صمته أو سد حنكه بعد أن يفشلوا فى الايقاع به عن طريق الشرائط المسجلة ٠٠ وما أن يعين سكرتيرا عاما ، حتى يسير فى الركب ، يوافق على الحريق السنوى للمخازن ، ويأمر بفتح فرع جديد ، من أجل ابنة الوزير ، ويتصــدى للموظف الشــاب الذى يلومه على سقوطه رافضا أن يشترى قبل أن يتم القبض على الجميع ٠

واضح أن **البطولة** مطلقة ، وأن بقية **الشخوص** وليست الشخصيات وضعت لخدمة **البطل** ٠٠ ولهذا ظلت كل **النماذج الانسانية** ــ على وفرتها ــ مسطحة بلا أعماق أو أبعاد ، أما الفتى الجاد . فتضيع ثوريته فى خطابيته ، كما يضيع الاطار الواقعى مضمونا والتقليدى شكلا ، باللجوء من ناحية الى حل مثالى ، يتمثل فى القبض على المنحرفين ، وكسر الايهام التمثيلى من ناحية أخرى بالتوجه الى الجمهور على طريقة بريخت ، أو الطريقة التعليمية . .

حافظ **السيد بدير** على النص ، وتخلى ــ لأول مرة ــ عن الحيل المسرحية ، التى طالما استخدمها فى عروض سابقة ، بهدف التجديد والاثارة بلا ضرورة فنية . . وبمقدار ما وفق فى تقديم لمحات اخراجية ، تمثلت فى جبل الدوسيهات المرتفع فوق المكتب مخفيا الموظف ، وفى مشهد السكرتير العام مرتديا الشورت وهو يحكم مباراة الرقص ، لم يوفق فى اختيار الموسيقى ، وخاصة تلك التى صاحبت **المباراة الراقصة** ٠٠ كذلك بالنسبة للاضاءة التى كان من الممكن أن تلعب دورا أساسيا فى هذا العرض ٠٠ أما الديكور الذى صممته الفنانه **نهى براده** ، فقد كان ثريا فى مشهدى شقة مدير الدعاية ، ومكتب السكرتير العام ، فقيرا فى مشهدى شقة الموظف ومكتب السكرتارية دون أن يكون ذلك من مبررات العمل ، فالثراء الفنى لا يتعارض مع الفقر الاجتماعى ٠٠

وقد أدى **أمين الهنيدى** شخصية الموظف المطحون والمتسلق بتمثل وخفة ظل بارزتين ، ولكنه لم يندمج تماما فى اللحظات المأساوية فانقلبت بعكس المطلوب الى مواقف كوميدية ، ولأنه يحمل العرض كله على عاتقه وحده ، فان الاجهاد يبدو عليه واضحا منذ البداية ، متمثلا فى السعال الدائم الذى يعوقه ويعوق الممثلين من حوله ، فضلا عن اعاقة الجمهور ذاته عن متابعة العرض والاستمتاع به . . كما ادت **عزيزة راشد** دورها المتميز بتفهم واضح ومرونة

كبيرة .. وفى الوقت الذى تظهر فيه مواهب قديمة تأخذ مكانتها لأول مرة مثل **ميرفت كاظم ومحروس الجارحى ومظهر يونس** تبدو متهالكة ومستهلكة ، مواهب قديمة اخـــرى مثل **ميمى شكيب ومحمد الديب وحامد مرسى** .. أما **زيزى مصطفى وسهير مصطفى** ، فقد تراجعتا الى الوراء خطوة ، بل خطوات ، الأولى بالقياس الى دورها الشهير فى **لعبة الحب** والأخـيرة بعد دورها الكبير الأول فى **الأميرة تنتظر** .

فاذا كانت فرق القطاع الخـــاص ــ بمنطقها التجارى ــ قد **اثرت على الممثلين الجادين ، والمخرجين الدارسين ، والمؤلفين الكبار ، فجعلتهم يهبطون بالمســتوى الفنى ، بدلا من أن يرتفعوا به ، فان مسرحية سد الحنك ، بفضـــل سعد الدين وهبة تعد مثل «ياسين ولدى» و «مدرسة المشاغبين» ، موجات نظيفة فى بحر الاسفاف الذى تتخبط فيه سفينة المسرح التجارى .**

*

الاسكندر الأكبر .. فى مسرحه الرومانى !

ليس غريبا ولا مستغربا أن تنجح على المستوى الفنى مسرحية واحدة من بين مسرحيات النهضة المزعومة الثلاث عشرة التى عرضت فى صيف ١٩٧٢ ، هذه المسرحية قدمها المسرح القومى السكندرى وليس القاهرى على المسرح الرومانى بالاسكندرية ، حيث ضـــلل الجمهور الذى خشى ارتيادها لمجرد أنها جادة وليست ضاحكة .. وحيث اخطأ المسئولون فى وقف عرض هذه المسرحية واســتبدال مسرحية « الامبراطور يطارد القمر » بها وهى الأقل منها مستوى بكثير جدا بحجة الالتزام بخطة مسبقة ..

أما هذه المسرحية الناجحة فهى **الاسكندر الأكبر** ذلك القائد المقدونى المغوار والانســـان المتميز عندما يصـــل الى **مصر** فاتحا ،

ويســـتقبله **الشعب المصرى** ممثلا فى كاهن معبد آمون اســـتقبالا ينطوى على استيعاب حكمة التاريخ والافادة من خبرة السنين ٠٠ فقد أدخل الكاهن فى روع القائد الشاب أنه من ســلالة آمون وليس ابنا لفيليب فهو نصف اله خالد مصون منزه من الخطأ وليس بشرا عاديا وفانيا ٠٠ ويساهم قواده الملتفون حوله والمنتفعون من صحبته فى تغذية هذا الشعور المرضى الشاذ فى داخله واشعال لهيب العظمة فى سلوكه .. أما بعض محبيه وخلصائه الذين لا ينتظرون منــه جزاء وعلى رأسهم شـــقيقه الأصغر فيحاولون عبثا اعادته الى أرض الواقع فيقابل صدقهم وشجاعتهم بالقتل والتعذيب ٠٠ وفى الوقت المناسب والحرج يتخـــلى عنه قواده بعد أن يدركوا أنه لا معنى لفتوحاتهم وغزواتهم ما دامت ثمار كفاحهم تضيع فى الصحراء وعلى أطراف المدن ٠٠ وهكذا يقف الاسكندر وحده وقد أعلن عجزه عن نهايته المحتومة دون أن يترك من يتولى بعده مسئولية جيش منهك ومشتت غير أخ أبله وقائد قتل فيه روح الزعامة منذ البداية ٠

هذا هو الخط الرئيسى فى مسرحية **مصطفى محمود** التى كتبها بالفصحى الطيعة فى أربعة فصول ووفق **حسين جمعة** فى اختصارها الى ثلاثة فصول واخراجها على **المسرح الرومانى** معلنا افتتاحه الحقيقى وليس الرسمى (بعد أن ضلت مسرحية **الغول** طريقها اليه) مستغلا كل امكانيات هذا **الكشف الرائع** الذى فجر كل أبعاد **العمل الفنى** من حيث القيمة الفكرية التى عبر عنها الكاتب والرؤية الابداعية التى جسد بها المخرج النص المكتوب والأداء الخلاق الذى توج به **كرم مطاوع** هذا العرض الأخاذ الذى اســتطاع أن يغذى العقل، ويثرى الوجدان ، وينعش الروح وسط ضجيج ميت ، وصراخ مكتوم ، وبريق باهت ، ودعاية كاذبة تشكل تلك النهضة المزعومة والمفتعلة معـــا ..

فاذا أضـــفنا الى مسرحيات النهضـــة الثلاث عشرة ، ست مسرحيات قدمهـــا القطاع الخاص فى نفس صـــيف ١٩٧٢ وكلها

مسرحيات لا ترتفع هي الأخرى الى مستوى النقد ، أدركنا على الفور أن الاسكندر الأكبر كان عرضا يســتحق التقدير والتحية كما كان يستدعى الوقوف الى جانبه والدفاع عنه حتى لا يخنق فى مهده على نحو يشكل نوعا من الخطأ الفادح فى حق المسرح ونهضــة المسرح الحقيقية فى بلادنا ! ٠٠

*

مسرحيات عربية ٠٠ تبحث عن مسرح عربى !

لن يستطيع المسرح العربى أن يكون أداة تغيير وبناء اذا بقى تجربة معزولة تختنق باقليميتها وهمومها الصغيرة ، فالحوار وتفاعل التجارب والبحث المشترك هى السبل الحقيقية لظهور مسرح عربى له ملامح واضحة يستطيع أن يغير وأن يكون طاقة تقدم وبناء فى وطننا العربى ٠

هذا ما جاء فى برنامج مهرجان دمشق المسرحى لعام ١٩٧٢ ٠٠ فهل عمل المهرجان على اتاحة الفرصة للبحث والحوار ؟ والى أى مدى حققت التجارب تفاعلها وفعاليتها على امتداد المهرجان ؟!

أما الحوار فقد أتيحت له الفرصة كاملة خلال الندوة الفكرية بينما لم تتح الفرصة للبحث نتيجة لعدم الاعلان عن موضــــوعات محددة سواء بتكليفات خاصة أو بدعوة عامة ٠٠ وأما التجارب فلم تحقق تفاعلهــا نتيجة لطــول زمن المهرجان وعدم التقـــاء الفــرق ومشـــاهدة بعضها بعضا وان كانت قد حققت فعاليتها كما سنرى الآن ٠

شهد المهرجان ١٨ عرضا قدمتها سبع دول عربية بالاضافة الى ثلاثة عروض شاركت بها تشيكوسلوفاكيا (المسرح الأســـود) وألمانيا الديمقراطية (الجرة المحطمة) وبولونيا (فرقة كراكو فتشى للرقص الشعبى) ٠٠ قدمت **سوريا** ثلاثة عروض موسيقية لفرقة

كورال حلب والمعهد الموسيقى واوبريت **كان ياما كان** اخراج محمد الطيب وخمس مسرحيات هى **براويظ** لعمر حجو اخراج أسـعد فضة و **((مغامرة رأس الملوك جابر))** تأليف واخراج سعد الله ونوس **والزير سالم لألفريد فرج** اخراج رفيق الصبان **والملك لير** لشيكسبير اخراج على عقلة عرسان ، **وقبل أن يذوب الثلج** للكاتب التركى جواد فهمى اخراج بشارة القاضى ٠٠ وقدمت **مصر** عرضين لفرقة الموسيقى العربية بقيادة عبد الحليم نويرة والفرقة القومية للفنون الشـعبية بقيادة شـعبان ابو السـعد اخراج كمـال نعيم ومسرحينين هما **نور الظلام** لرشاد رشدى اخراج كما يس **ويا سلام سلم** لسعد الدين وهبة اخراج نبيل الألفى ٠٠ وقدمت **العراق** صـياغة مسرحية لقصائد من شـعر المقاومة بعنوان **انا ضمير المتكلم** اعداد واخراج قاسم محمد ، **والطوفان** لعادل كاظم اخراج ابراهيم جلال ٠٠ وقدمت مسرحية واحدة كل من: **المغرب «مقامات بديع الزمان الهمذانى»** اعداد واخراج الطيب الصديقى ٠٠ **ولبنان «جحا فى القرى الأمامية»** تأليف واخراج جلال خورى ٠٠ **والكويت ١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، بم** لعبد العزيز السريع اخراج صقر الرشود ٠٠ **وفلسطين « محاكمة الرجل الذى لم يحارب »** لممدوح عدوان اخراج حسن عويتى ٠٠ هـذه العروض الكثيرة والمتنوعة لا يرقى منها الى مستوى التناول والتحليل ايجابا او سلبا سـوى أربعة عروض تلتقى جميعها حول دائرة التجريب والتجديد وتلح من قريب أو بعيد على **النكسة** أسبابها وآثارها ، دون أن تصل الى أبعد من ذلك وأعمق ٠٠

(مقامات بديع الزمان الهمذانى)

أول هذه العروض وأنجحها على الاطلاق محاولة الفنان المغربى الموهوب الطيب الصديقى الذى لجأ الى مقامات بديع الزمان الهمذانى

ال ٥٢ واختار منها عشر مقامات هى الفردية والأصفهانية والمكفوفية والدينارية والساسانية والمجاعية والوعظية والبغـدادية والخمرية والمضرية .. جاعلا من بطليها عيسى بن هشام وأبو الفتح الاسكندرى اساسا يبنى عليـه عمله المسرحى المقســم الى جزءين وركيزة يدور حولها الصراع المتميز بالتوتر الدرامى من خــلال أحداث ترجع الى العهد العباسى فى مطلع القرن الحادى عشر الميلادى ومع هذا تنطبق على الواقع الفكرى والاجتماعى والاقتصـــادى العربى المعاصر ومن خلال حوار ذكى ولماح يتنقل بين الماضى والحاضر ليقول كلمة ويصل الى رأى فى الحياة وفى الناس .

هى اذن صور أو مواقف لا يربطها غير المقامات بما فيها من شخصيات ولهذا يمكن استبدالها وتغيير مواقعها دون أن يحدث أى خلل فى البناء الدرامى .. وهذا عيب فنى لا تبرره محاولة اكتشاف جذور لمسرح عربى ربما يكون قد نشأ مع ظهور **مقامات بديع الزمان الهمذانى** كما فعل **الطيب الصديقى** أو من خلال **الجاحظ والحريرى واليازجى** كما يريد أن يفعل .. وبرغم اهتدائه الى شــكل جديد مزج فيه بين الشخصيات الحية والأقنعة وجعلها تتحرك جميعا بين ديكورات موحدة تحركها بأنفسها فتتخذ أشكالا مختلفة ومتنوعة خلف ستار مفتوح قبل أن يبدأ العرض وبعد أن ينتهى وفى أثنـاء الاستراحة الوحيدة أيضا ، وبرغم وقوعه على قطعة فريدة من التراث المهمل الذى يصلح مادة طيبة لمسرحيات عربية أصـيلة ومتفردة ، الا أنه لم يوفق توفيقا كاملا فى الاستفادة من المحاولة والوصول بها الى حد تفجير قضايانا الملحة وتحريك أزمتنا المصيرية التى تكاد تنام فى أعماقنا قبل أن تدفن فى أعماق العالم من حولنا .. وتلك هى رسالة مسرحنا العربى ولا بديل لذلك فى ظروفنا الراهنة ..

ولنذكر الآن نموذجين من المقامات العشر برع **الطيب الصديقى**

مخرجا ومفكرا فى المقامة **الدينارية** حيث أقام **عيسى بن هشام** مباراة فى السب العلنى بين كل من «**أبو الفتح الاسكندرى**» والمنادى وعد فيها الفائز بدينار كامل ·· وتدور المشاجرة الكلامية بين الاثنين بأنكر الشتائم ولكنها تنتهى بالتعادل ، فيلقى بن هشام بالدينار ليرتمى عليه الاثنان ومن فوقهما وفى لحظة خاطفة عامة الشعب المتعطش الى شيء من هذا الدينار ·· كما برع مخرجا وممثلا فى المقامة **المضرية** حيث يصحب أحد الأثرياء أبا الفتح الى بيته العتيق ليطعمه الماضرة ولكنه يتناسى الهدف من الدعوة ويأخذ فى التباهى بأحدث الأثاث وأفخر الثياب التى جاء بها من الخارج وأبو الفتح يتضور جوعاً ولا يملك الا أن يوافقه أو يقاطعه دون جدوى ·· وكان على الطيب الصديقى أن يعرى المجتمع من خلال المشاجرة الكلامية فى المقامة الأولى بدلا من مجرد سيل الشتائم وتدفقها بغير معنى أو هدف ·· كما كان عليه أن يكشف حقيقة التفاوت الطبقى فى المجتمع الواحد من خلال الثرى والمعدم فى المقامة الثانية بدلا من الاعتماد على التمثيل الصامتالذى تفوق فيه برغم الاطالة والاستطراد بلا ضرورة فنية .

ونذكر أيضا هذين البيتين الرائعين من شعر بديع الزمان لما فيهما من معنى عميق وما يتميزان به من حسن الصياغة وهما البيتان اللذان استخدمهما الطيب الصديقى على امتداد العرض كموتيفة أساسية من خلال لحن بسيط وحزين يوحى بكل شيء ، كل شيء ··

هذا الزمان مشوم
كما تراه غشوم
الحمق فيه مليح
والعقل عيب ولوم

اما ثانى هـذه العروض واجرؤها على الاطلاق فهى تجـربة المخرج والممثل السورى أسعد فضة الذى نقل فكرة مسرح الشوك من بعض الدول الاشتراكيـة الى الوطن العربى مع بداية مهرجان دمشق منذ أربع سـنوات كاملة .. ومسرح الشـوك يقـوم على اللوحات الدراميـة المنفصلة التى تنتقـد الأخطـاء الشـخصية والجماعيـة فى المجتمع ابتـداء من المواطن البسـيط الى أعلى المستويات فى السلطة من خلال الأحداث والمواقف والقـوانين .. وهو يهدف بذلك الى كشف الخطأ ومحاصرة الفساد للوصول الى علاج سريع وفعـال يدعو الجميع الى الاشـتراك فيـه ومحـاولة انجاحه ..

والعرض المسرحى الذى قدمه مسرح الشوك فى هذا المهرجان بعنوان **البروايظ** اى **البراويز** امعانا فى السخرية ، يقدم أربع عشرة لوحة يربط بينها رباط واه يتمثل فى حمارين يلبسان ثوب البشر هربا من المعاملة المزرية التى يعاملان بها من النـاس وينزلان الى المجتمع الانسانى يجوبان الأسواق والطرقات والمكاتب ، فيفاجآن فى اللوحة الأولى داخل مبنى الشرطة بأن الانسـان يضرب ويهـان ويعامل بطريقة أكثر سـوءا من تلك التى يعـاملان بهـا .. وتنبع المفارقة الكوميدية من أن المهان ليس هو المقصود وانما حدث خطأ نتيجة لتشابه فى الأسماء .. وفى لوحة ثانية يشهدان حوارا طريفا بين أحد رجال البوليس السياسى وأحد المتهمين بكثرة الانتساب الى الأحزاب المختلفة على مر العهود حتى يحتفظ بوظيفته وينجو من بطش القـادة المختلفين .. وتجىء الحبكة الكوميدية على هيئة نكتة عندما يرد المتهم على أخطر سؤال يوجه اليه فى النهـاية وهو الى أى الأحزاب ينتمى اليوم ، بقوله انه الآن على المعـاش .. وفى لوحة ثالثة تعد أطرفهم جميعا يرقب الحماران المتنكران اثنين من

الموظفين احدهما يسأل الآخر عن أحوال الأسرة فردا فردا فلا يتلقى غير اجابة واحدة مؤداها أنه توظف أو أنها توظفت ، فالكل يفضل الوظيفة على اى شيء آخر لأنه يأخذ أجرا دون أن يعمل .. واللوحة تعتمد على كوميديا الكلمة وأداء الممثل المتفوق .. وتصور لوحة أخرى الى أى مدى يتواطأ رئيس الشرطة مع المهربين على الحدود حتى أن المهرب يضع الجنديين الشريفين موضع الشبهات ويتسبب فى تحويلهما الى التحقيق .. وتكشف لوحة خامسة عن العلاقة غير المشروعة بين السيد والمسود أو بين السيد والفرفور على طريقة يوسف ادريس الشهيرة .. أما اللوحة الأخيرة فترسم صورة عامة للوضع الراهن حيث يقود السيارة ذات عجلات القيادة المتعددة أكثر من قائد فى أكثر من اتجاه مما يؤدى الى تفسخ السيارة وتحطيمها ، وفى كل مرة يحاولون الوصول الى اتفاق على السير فى اتجاه واحد بقيادة أحدهم لا يوفقون الى حل ويتعقد الأمر أكثر وأكثر .. وهنا يضيق الحماران ذرعا بالحياة الانسانية فينزعان قناعيهما ويفضلان العودة الى طبيعتهما الحيوانية ..

تلك هى النماذج الفنية التى تقدمها البراويظ أو مسرح الشوك ، نماذج انتقادية تستهدف السلبيات فى اطار كوميدى الهدف منه جلب الجمهور وارضائه .. ولعل الاعتراض على عدم الاشارة الى الايجابيات لبث الأمل فى النفوس ، اعتراض فى غير موضعه ذلك أن الفن يثير الأسئلة دون أن يجيب عليها أو هو لايضع الحلول بقدر مايسعى الى عرض المشكلات ومع هذا فمسرح الشوك يسير وفق هذا المفهوم فى طريق مسدود .. أما الاعتراض حقا فينصب على ذلك الشكل غير المسرحى وان كان يقدم على خشبة المسرح .. فلا بناء درامى يمسك بالعرض ولا فكرة محددة يرتكز عليها العمل الفنى ولا شخصية واحدة واضحة المعالم ولا موقف بعينه يتطور طولا أو عرضا .

ومن هنا يظل العرض ويظل مسرح الشوك كله تجربة لانملك ولا ينبغى أن نصادرها وانما تاريخ المسرح وحده هو الذى سيحكم لها او عليها ..

(جحا فى القرى الأمامية)

ويجيء العرض الثالث من لبنان حيث يقدم الكاتب والمخرج جلال خورى كوميديا شعبية بعنوان جحا فى القرى الأمامية يجمع فيها بين التراث والمعاصرة .. فشخصية جحا أو نصرالدين خوجة الذى عاش فى القرن الثالث عشر الميلادى فى تركيا وتبنته الشعوب العربية والآسيوية اشتهر بالذكاء والفطنة والطرافة ولكنه كان يستخدمها جميعا فى سبيل تحقيق مصلحته الخاصة .. وقد التقط جلال خورى هذه الشخصية المعروفة من التاريخ والبسها رداء الجنوب اللبنانى حيث جعلها تعيش وتمارس حياتها فى ظروف خاصة تعانى منها الأمة العربية كلها وهى الاحتلال الاسرائيلى وتهديد العدو الدائم نتيجة للوجود الفدائى .. وعلى هذا وفى سبيل مصلحته الخاصة يضطر جحا بعد أن تجبره وسائل العنف والقمع الحديثة الى التعاون مع العدو تعاونا اقتصاديا دون تدخل فى السياسة أو التردى فى هوة الخيانة ..

وبعد برولوج يدور فيه حوار بين نيكسون وجولدا مائير وهما مقنعان يرتفع الستار عن مقهى شعبى يجلس فيه جحا وضابط متقاعد وشاب مثقف يتبادلون حديثا سياسيا لا يلبث أن يشم رائحته مخبر المنطقة الذى يسرع الى الاندماج معهم والايقاع بالشاب أولا ثم بجحا بعد ذلك .. بينما صاحب المقهى فى واد آخر لا يهمه غير الحصول على ثمن الطلبات .. وفى السجن يتعرف جحا على بعض النماذج من الشباب الثورى الذى لا يجد سبيلا الى

الخـلاص ، أما هو فيمثـل بين يدى المحقق الذى ينجـذب الى شخصيته ويأمر بالافراج عنه فى سـبيل التعاون معه بالاتجـار فى حطب الحدود .. وهناك يقبض الاسرائيليون على جحا ويسوقونه الى حجرة التحقيق ثم الى حجرة التعذيب وخلال هذا كله تتكشف بعض أخطاء المقاومة الفلسطينية فى ممارسة عملها الفدائى ، على حدود الجنوب اللبنانى .

ان فكرة المسرحية فى مزجها بين التراث ممثلا فى سيرة جحا الشعبية وبين الحياة المعاصرة ممثلة فى الموقف السياسى السـاخن والوضع الاجتماعى الممزق ، لا شك فكرة جريئة وجيدة خاصة اذا جاءت من لبنان بظروفه ومواصفاته وان جاءت صياغتها الفنيـة ضعيفة وايقاعها العام بطيئا يدعو الى الملل .

(مغامرة راس المملوك جابر)

ونصل الى العرض الأخير الذى جاء فشـله مفاجأة حزينـة خيمت على نهاية المهرجان ، تعادل المفاجأة السارة التى صاحبت المهرجان منذ عرضت ((مقامات بديع الزمان الهمذانى)) .. ولعل السبب فى حدة وقع المفاجأة الأولى أن صاحبها سـعد الله ونوس كان قد نال اعجاب وتقـدير المهرجان السـابق عنـدما عرضت مسرحيته الشهيرة (حفلة سمر من اجل ٥ حزيران)) .. امـا المسرحية الأخيرة فتحمل هـذا العنوان : مغامرة راس الملوك جابر ، وقد اخرجها المؤلف بنفسه .. وربما كان هذا هو السبب فيمـا حققته من فشـل .

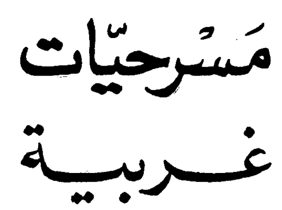
أما المسرحيـة فتتنـاول حكاية من تاريخ المـاليك حيث حوصرت البلاد ودب الخلاف بين الحـكام وساءت أحوال المدينـة

«فتك الجوع بالرعية ، فأعلن الحاكم عن حاجته الى حيلة تخرج بها – آمنة من عيون حرس الأعداء – رسالة يطلب فيها النجدة من حاكم موال .. ويتقدم المملوك جابر بفكرة بارعة حقا يغامر من أجلها برأسه » ، فهو مملوك يريد أن ينال حريته وهو عاشق لجارية بالقصر يرغب فى الزواج منها .. أما الحيلة فتتمثل فى حلق شعره وكتابة الرسالة على جلد رأسه واحتجازه حتى ينبت الشعر مرة ثانية وهكذا لا يمكن لحرس الأعداء مهما فتشوه من العثور على الرسالة الخطيرة .. ويخرج جابر بالفعل ويصل الى الحاكم المنقذ الذى يعمل من فوره على تنفيذ ما جاء فى نهاية الرسالة ومؤداه قتل المملوك حتى لا يعرف احد بحقيقة الأمر ..

هذا هو جزاء المملوك جابر الذى لا ندرى الهدف منه ، فهو ليس خائنا حتى تقتل الخيانة فى شخصه ، فاذا لم يكن كذلك فلماذا يقتل ؟ !

ذلك هو اللغز الذى نخرج به من المسرحية .. أما الوضوح الفنى الذى ندركه تماما ومع هذا لا نقتنع به أو على الأقل بطريقة تنفيذه ، فهو كسر الحائط الرابع واذابة خشبة المسرح فى الصالة أو الممثلين فى المتفرجين بغية تحقيق ما يسميه الكاتب « حدثا اجتماعيا يتولد فيه حوار حى وفعال يكشف الحقيقة ويحفز على التغيير فى حركة متقدمة واعية » !

❋



دقات مسرح .. فرنسواز ساجان !

اصبح طبيعيا أن تظهر فى باريس كل عام رواية جديدة ، أو مسرحية جديدة لفرنسواز ســاجان ، الكاتبــة التى طرقت ابواب الأدب العالمى وهى فى التاسعة عشرة برواية عن حياتهــا ، وظلت تتناول جوانب هذه الحياة على امتداد خمسة عشر عاما من خــلال خمس عشرة مسرحية ورواية ـ كما تظهر موديلات السيارات وكما يقام مهرجان كان وكما توزع جوائز الأوسكار .. واصبح طبيعيــا كذلك ان تتحدث الصحافة الفرنسية والعالميــة عن آخــر انتــاج ساجان فور صــدوره كما تتحدث عن احــدث الصيحات فى عالم الأزياء .

أما النقاد فيركزون على العنوان دون الموضــوع وعلى البطل دون سائرالشخصيات .. فقد اعتادت ساجان أن تستعير عناوينها من كبار شعراء فرنسا .. فعنوان روايتها الأولى **مرحبا ايها الحزن**

مأخوذ عن قصيدة لبودلير .. وعنـوان روايتها الأخيرة **قليـل من الشمس فى الماء البارد** هو عنوان قصيدة لبول ايلوار .. واعتادت ساجان كذلك أن تعقد بطولة رواياتها ومسرحياتها لفتاة أو امرأة ، فقد كانت تتحدث عن نفسـها .. فلمـا لجأت الى الحـديث عن الآخرين عقدت بطولة أحدث رواياتهـا لرجـل .. فى الخامسـة والثلاثين ــ عمر ساجان الآن ــ يعمـل صحفيا بجريدة يسـارية ويعيش وحيدا فى أحد أحياء باريس .. ولكنه يجمع بين شخصيتى **راستينياك « بلزاك » ، وهاملت « شكسبير »** بين الواقع والحقيقة أو بين التردد واليقين .. والطريف ان ساجان بدات هذه الرواية فى مدينة ليل حيث ولد **ديجول** وانتهت منها فى كاجار حيث ولد **بومبيدو** ..

وساجان كاتبة اصيلة واصالتها من النوع الذاتى الذى تجيد فيه التعبير عن الذات أكثر من التعبير عن الموضوع فأعمالها تبـدو بسيطة مسطحة اذا نظرنا اليها من الخارج ولكننا اذا تركنا الأسطح وغصنا الى الأعماق أو اذا حاولنا أن نتعاطاها من الداخـل تبدت لنا قدرة الكاتبة فى تناول موضوعها تصـويرا وتفسـيرا وفى رسم الظلال وابلاغ المعانى وفى تكييف الجو وتكثيف المشاعر .

وفى مسرحيتها الجديدة **بيانو فى العشب** تقدم **ساجان** كعادتها دائما شخصيات لاهثة تعبث بالحب والزمن .. ولكنها تقدمها هذه المرة فى سن الأربعين داخل بيت ريفى جميل .. رجل ثرى وزوجته الشابة .. فنان فاشل .. أستاذ بالسوربون من مدمنى الشراب .. ورجـل كان زير نسـاء .. يفلسفون الأحداث ويجترون ذكريات الماضى التى يرونها من خلال الزوجة الشابة .. يريدون جميعا أن يعيشوا حيـاة العشرين ولكنهم يفشـلون جميعـا أو يصطدمون بالحقيقة ، فيقرر الزوج الانتحار .. ولكنه يفشل حتى فى هذا ..

واخيرا تؤكد ساجان **أننا اذا بلغنا الأربعين لا يمكن أبدا أن نحيا في العشرين** •

بهذه المسرحية التى تذكرنا بمسرح **تشيكوف** الشاعرى الهادىء تعود **ساجان** بعد عشر سنوات من تقديم أولى مسرحياتها **قصر فى السويد** الى نفس المسرح **الأتيلييه** ونفس المخرج **أندريه بارساك** الذى جاء الى مصر سنة ١٩٦٦ مع فرقته التى عرضت **قصر فى السويد** لساجان و **موعد فى سانليس** لجان أنوى .. تعود ساجان لتقول هذه المرة **وداعا أيها الحزن** و **مرحبا أيتها الأعشاب** .

ان روايات ساجن ابتداء من « مرحبا أيها الحزن » الى « قليل من الشمس فى الماء البارد » ومسرحياتها من أول « قصر فى السويد » الى « بيانو فى العشب » تحاول جميعا برومانسية القرن التاسع عشر أن تعيد الى الأدب الفرنسى صفاءه وشاعريته بعد ان ذهب بعيدا مع تعقيدات الرواية الجديدة وبعيدا جدا مع جنون مسرح اللامعقول •• وربما كان هذا هو سر نجاح فرنسواز ساجان •

❋

الموت .. ذلك المجهول

.. « ان قضية الموت تشغلنى منذ الطفولة ، منذ سألت أمى عندما شاهدت موكبا جنائزيا لأول مرة وقالت « ان أحدا قد مات » .. فعدت أسالها « ولماذا ؟ » فقالت «لأنه كان مريضا» .. فاعتقدت أن الذى يحاذر من المرض لا يموت • ولكنى أدركت بعد ذلك أننا جميعا نموت ، مرضنا أو لم نمرض •• بل نحن نسعى حثيثا الى الموت •• ذلك المجهول ! » •

هذه الكلمات التى اطلقها الكاتب المسرحى **اوجين يونسكو** منذ عشرين عاما ، نراها اليوم وقد تجسدت فى مسرحيته الجديدة **لعبة القتل** التى تضع مدينة بأكملها — بكل حذرها وطاقتها — فى مواجهة **الطاعون** .. ولكن دون جدوى ، ومع هذا فان الحب يشق طريقه وسط الدمار ويخلق من **العدم** قوة قادرة على أن تصنع المعجزات .

صحيح أن الموضوع قديم ومستهلك، وأوضح مثال على ذلك رواية **الطاعون** لألبير كامو .. ولكن الجديد عند يونسكو هو شكل وأسلوب التناول .. فهو يستعرض حقيقة الموت من خلال أكثر من مائة شخصية متراصة كقطع الموزاييك .. يلجأ الى **الكوميديا** ليعبر بها عن **عبثية الحياة** ، ويلجأ الى **التراجيديا** عندما يريد أن يعبر عن **عبثية الموت** .. لكن أصداء الحزن الرائع واليأس العميق تتردد بلا انقطاع على امتداد المسرحية ، تحملها لغة متهرئة فقدت كل قدرة على التعبير والتصوير معا ، واستحالت الى رماد لا دور له غير تغذية الزوابع والأعاصير .. فالموت فى كل مكان ، بلا أسباب ولا مقدمات بغير حق ولا منطق .. ولأن الحياة عبث فان الموت هو الآخر عبث ، تلك المرحلة المضنية التى وصفها **بيكيت** بقوله : **اننا نخرج من ظلمات الرحم الى ظلمات القبر ، مارين بظلمات الحياة .**

ويصور **يونسكو** شخصيات مسرحيته تصويرا كاريكاتيريا ، مع أنها شخصيات جادة .. جادة فيما تقوله من عبارات ضاحكة ، وجادة فيما تؤديه من حركات هازلة ، حتى تخرج الصورة النهائية للشخصيات فكاهية أكثر مما لو ادت أدوارها بشكل كوميدى .. **فالامعان فى الجد ، ازاء شىء هزلى يعطى احساسا اعمق بالهزلة !**

اما **الصورة** فى مسرح يونسكو فهى الاعلان الحى عن أفكار هذا المؤلف .. نراه يتحدث عن النار فى ((**المغنية الصلعاء**))

و «الخرتيت» و «الملك يموت» ونراه يتحدث عن **الماء** في « **جاك وضحايا الواجب** » و « **الجوع والعطش** » .. ونراه يتحدث عن **الهواء** في « **الســير في الهـواء** » و « **الســاكن الجـديد** » .. ونراه يتحــدث عن **الوحــل** في **آميديه وقاتل بدون اثبات** .. وأخـيرا يتحدث عن **الدم** في **لعبة القتــل** أحدث مسرحية قدمت له على **مسرح مونبارناس** بباريس .

يقول يونسكو : **كان العالم مجهولا لي وكنت أنتظر أن يطلعوني عليه .**

ولما لم يطلعه على العالم أحد ، **راح هو يكتشفه بنفســه** .. ولكنــا لا نعلم ان كان قد خرج بشيء ، لأنه لم يطلعنا بدوره على شيء ، بل زاد العالم غموضا من حولنا .. بحيث يحق لنا أن نتوجه اليه بنفس سؤاله :

اذا لم يكن ما تقوله جديدا ، فلماذا تقوله ؟ مهما كانت اجابته على هذا السؤال هي عبارة **لابروبير** الشهيرة **كل شيء قد قيــل ، وقد جئنا متاخرين .**

.. ولكن على الرغم من كل هذا الغموض فان « لعبة القتل » ومن قبلها « الجوع والعطش » تعدان أعقل مسرحيتين في مسرح يونسكو اللامعقول .. ربما لأنهما تتعرضان معاً لقضية الموت .. ذلك المجهول !

*

« أوه .. امريكا ! »

أوه .. امريكا ! .. هو عنوان المسرحية التي احدثت ضجة فنية وسياسية كبيرة منذ تقديمها على مسرح الأوديون ببــاريس حتى الآن .. وهي أحدث مسرحية في سلسلة مسرحيات الاحتجاج

على سياسة العنف والتآمر .. تلك السياسة التى تمارسها الولايات المتحدة فى العالم ، وداخل المجتمع الأمريكى نفسه .. وهى مسرحية عرض أكثر منها مسرحية نص ، قدمها المخرج الفرنسى أنطوان بورسييه بأسلوب المسرح الشامل من حيث الشكل ومسرح التاريخ المعاصر من حيث المضمون ..

وهو الخط الذى حاوله المخرج البريطانى **بيتر بروك** منذ ست سنوات فى مسرحيته U.S. وترجمتها المزدوجة **نحن والولايات المتحدة** ، مستعينا بالكاتب الأمريكى **دونيس كانان** .. وهو نفس الخط الذى سارت فيه مواطنة بروك المخرجة **جون ليتلوود** منذ خمس سنوات فى مسرحيتها **ليدى ماكبيرد** مستعينة بالكاتبة الأمريكية **بربارا جونسون** .. والمسرحيتان شاهد اثبات على التصدع الذى اصاب الكيان الأمريكى ، نتيجة للانفصام الحاد بين النظرية والتطبيق أو بين **مجتمع الرفاهية** الذى يحلم به الانسان الأمريكى وذلك **المجتمع المتفسخ** الذى تنسحق تحت عجلاته عواطفه وبشريته .. المسرحية الأولى صرخة احتجاج ضدالحرب الأمريكية الظالمة فى فيتنام.. والمسرحية الثانية وثيقة ادانة للوضع الأمريكى الذى أدى الى مقتل جون كيندى .. أما مسرحية **أوه .. أمريكا !** فهى مليئة بالتناقضات والمتناقضات كما هو حال المجتمع الأمريكى نفسه ! ..

فعلى الرغم من أن **بورسييه** لم يوفق فى التقاط مشاهد ومواقف جديرة بتشكيل تلك اللحظات الدرامية القادرة على التعبير عن رؤاه الجديدة فى ذلك الموضوع القديم ، الا انه استطاع بحس فنى وبصيرة نافذة أن يصور الضجيج الذى يلف أمريكا ويعيش فيه الأمريكيون جميعا .. كما استطاع أن يصور ذلك القلق السائد والاضطراب المستمر بين البيض والسود ، داخل المجتمع الواحد .. واستطاع أخيرا أن يصور عنف البوليس السرى فى تدبير

مؤامرات الاختطاف والاغتيال، وعنف البوليس الجنائى فى مواجهة الشباب .. **الشباب الذى يتعاطى الماريجوانا ويمــارس الجنس ويرتكب الجرائم ثم يهرب من الخدمة العسكرية ويؤثر الانعزال عن مجتمعه وزيف مجتمعه** .. ذلك المجتمع الذى تحول تحولا خطيرا بعد **الحرب العالمية الثانية** ، بعد أن دخل **حلبة الاستعمار** مستغلا بسحر المال ومحتلا بقوة السلاح ٠٠ وبعد أن سمح للدولار بالتحكم فى حياته ومقدراته .. انهــا **أزمة فى ضمير أمة** أو **مأســاة فى كيــان مجتمع ٠٠**

ولأن **بورسبيه** هو مخرج العرض وهو أيضا مؤلفه ، فيما عدا استعانته بكتاب «**أسود فى الظل**» **لايلريدج كليفر** ، فقــد قدم كل ماشاهده ــ كما شاهده تماما ــ من خلال زيارته للولايات المتحدة . قدم قصة **بوبى سيل** زعيم **الفهود السود** والأحداث الدامية التى وقعت فى شيكاغو عام ١٩٦٩ بين الزنوج والبوليس الفيدرالى .. وقدم صورة للتباهى الساذج بالقنبلة الذرية فى أنحــاء أمريكا .. وقدم تحقيقا عن المضاربات الاقتصادية الطاحنة بين **فورد و روكفيلر** ثم علق على هذا كله بقوله : لقــد اعتــاد الكثيرون أن يربطوا بين الرئيس الأمريكى والكوارث المحلية والعالمية ، والواقع أن أمريكا ليست هى نيكسون ولا غيره من الرؤساء ، كما أن أمريكا ليست هى العالم بأسره ، ولن تكون .

وهكذا تتخلى المسرحية عن **الخلود الفنى** نتيجة للاستغراق فى جزئيات الأحداث ولكنها تعد عملا فكريا ملتزما يســتمد خلوده من عصريته ومن تعبيره عن أحداث العصر .. أما اخراج **بورسبيه** فلم يلتزم بمنهج بعينه ولم يستحدث أسلوبا بالذات ، ولكنه نوع من **المسرح التسجيلى الشامل** الذى يجمع بين السياسة والتاريخ ويحتوى على كل عنــاصر العرض المسرحى : الموسيقى والغنــاء ، والرقص والأداء ٠٠ وكافة الأساليب المسرحية : الواقعية والرمزية

والتعبيرية .. وتضم المسرحية قصيدة **لوركا** عن نيويورك، وصورة للمذابح الأمريكية فى فيتنام ، تقابلها صورة الرئيس **لنكولن** محرر العبيد ..

.. أما التمثيل فيشترك فيه الممثل الفرنسى ((ميدهوندو)) الذى يقدم شخصية « بوبى سيل » والممثل المصرى « جميل راتب » الذى يقدم صورة للزنجى الأمريكى المثقف .. اما الغناء فتؤديه « كاترين فورستيه » التى تطلق فى نهاية العرض هـذه الكلمات هيروشيما .. ناجازاكى ! .. أوه أمريكا ! .. انها صرخة اخرى من صرخات الاحتجاج التى يطلقها المسرح الفرنسى ، كما سبق ان أطلقها المسرح الانجليزى .. فى وجه أمريكا !

❋

بولجاكوف .. والهروب فى المسرح !

قبل أن تترجم أهم مسرحياته « السيد ومارجريتا » الى اللغتين الفرنسية والانجليزية وقبل أن تقدم آخر مسرحياته « الهروب » على خشبة مسرح آمنديه بباريس ، وقبل أن تحدث هـذه المسرحية كل ما أحدثته من ضجة فنية كبيرة .. لم يكن ميخائيل بولجاكوف معروفا خارج بلاده ، لأنه كان مصادرا داخل بلاده ، على الرغم من أنه يعد واحدا من أكبر الكتاب السوفييت المعاصرين .. اما قرار المصادرة فقد كان فى عهد ستالين بدعوى ان الكاتب من المراجعين أو المرتدين .. وأنه ممن يحرضون على هجرة المثقفين ، وأن أدبه لا يعبر عن احتياجات الناس فى بلاده !

ومع هذا لقى **دكتور بولجاكوف** نجاحا مماثلا لنجاح مواطنه الشهير **دكتور تشيكوف** ، بعـد أن هجر مثله **مهنـة الطب** واتجه تماما الى **عالم المسرح** .. فبولجاكوف **رجل مسرح** بالمعنى الشامل

للكلمة .. عمل مخرجا مقيما بمسرح الفن بموسكو ست سنوات كاملة بعدها أخرج مسرحياته بنفسه .. هكذا فعل منذ اخرج أولى مسرحياته **الاخوة توربين** ثم **الحارسة البيضاء والجزيرة الأرجوانية** الى أن أخرج كبرى مسرحياته **الهروب** فى نفس العام الذى توفى فيه .. عام ١٩٣٩ .. فماذا فى مسرحيته الهروب ؟ !

ثمانى لوحات أو ثمانية أحلام ـ على طريقة **سترندبرج** ـ تصور اندحار الجيش الأبيض أمام الفرق البلشفية خلال حرب القرم الأهلية التى امتدت من خريف عام ١٩٢٠ الى خريف العام الذى تلاه .. وهى المساحة الزمنية التى شهدت هروب المنهزمين أو المهاجرين ـ ولما تجف بعد دماء **ثورة أكتوبر** ـ الى منفاهم بالقسطنطينية وباريس ، وهم لايتخيلون وجها لعالمهم الجديد ولا يقدرون على نسيان وطنهم ـ الذى طالما أساءوا اليه ـ فى ظل النظام الذى فرضه **ستالين** وقتها وبعد ذلك بكثير ..

ويلعب المزج بين الواقع والخيال أو **الفانتازيا** دورا أساسيا فى البناء الدرامى للمسرحية .. فبولجاكوف كما يقول **ستانسلافسكى** من أبرز المسرحيين وعيا بالتكتيك الدرامى وأكثرهم قدرة على جذب جمهور المشاهدين الى ما يدور فوق خشبة المسرح فكرا وحركة .. ذلك أنه اهتدى الى ما يمكن تسميته **بالمسرح الروائى** حيث يقول الكاتب ما يراه ، ومالا يراه لا يقول عنه شيئا ، وحيث الانسان ذو الأبعاد المتعددة ، والحدث الممتد فى الزمان والمكان ، والرمز الموحى كالجسر يربط بين الواقع والخيال .. وهذا كله هو ما عبر عنه بولجاكوف بقوله : « ان الشخصيات كانت قد ولدت فى أحلامى ، ثم خرجت لتستقر فى خيالى .. وما كان على الا أن أنقلها الى الواقع » ..

ويجىء المخرج الفرنسى **بيير دوبوش** لينقل واقع بولجاكوف وخياله أيضا ، فى اطار من **الكومى ـ تراجيدى** أو الكوميديا التى

تنتهى بمأساة ، وهى الوجه المقابل **للتراجى ــ كوميدى** او المأساة التى تنتهى نهاية سعيدة .. مستخدما خلفية مظلمة تتعارض تماما مع الجو العام الغارق فى الأضـواء .. متأثرا بأصـداء من مسرح **العبث أو اللامعقول** حيث الماضى يختلط بالحاضر والقاتل بالمقتول والثائر بالطاغية ، وذلك فى مشـاهد قصيرة ومتتابعـة كالشريط السينمائى الذى لم تنسقه بعد عملية **المونتاج** ..

ان مسرحية الهروب حدث فنى كبير شهدته باريس وصفقت له طويلا .. وما أجدرنا هنا بمشاهدته ، حتى نفتح نافذة حقيقية **على المسرح السـوفيتى الحـديث ، وحتى نصـفق له طويلا نحن الآخرين .. !**

ليست صدفة اذن أن تلقى مسرحيـة **الهروب** كل النجـاح الذى لقيته فى باريس ، وليس عبثا أن ينال **ميخائيل بولجـاكوف** كل التقدير الذى ناله فى عاصمة النور .. خاصة اذا كان **جوركى** قد صرح فى الخامس من أكتوبر عام ١٩٢٨ بقوله **ان الهروب عمـل عظيم يسخر من القـادة البيض ويمجد الثـورة .. أما الـكاتب فيتمتع بموهبة نادرة وبصيرة نافذة ويصـدر عن مبـادىء شريفة وصادقة من شانها جميعا أن تحقق له ذلك النجاح الشيطانى ..**

*

شيطان العبث .. فى المسرح !

من أهم صفات رجل المسرح ــ ورجل الاخراج بوجه خاص ــ أن يتمتع بالقدرة على التمثل والقدرة على الاسـتيعاب .. فاخراج نص ، أى نص ، يقوم أساسا على قراءته ، ولكنـه يتطلب أيضـا النفـاذ الى أعمـاقه ، للوقوف على معنـاه والوقوف أكثر على مغزاه .. ولا يتسنى ذلك الا اذا أحب المخرج الـكاتب من خـلال

معانقة أدبه واعتنـــاق أفكاره .. وهــذا ما يفعله المخرج الفنــان جان ـ لوى بارو ، منذ أكثر من ثلاثين عاما ، كلما تصدى لتقـديم ما يقع عليه اختياره من نصوص .. وأحدث اختيار لبارو ، هــو مسرحية « أوبو فوق التل » لمؤلفها الكاتب الفذ الفريد جارى ، أو أشـــهر المجهــولين فى عالم المسرح .. فمن هو جارى ، وماذا فى مسرحيته ؟ !

فى ٨ سبتمبر عام ١٨٧٣ ، ولد **الفريد جارى** بباريس ، وبعد ٣٤ عاما مات بها ، تحت تأثير الخمر ، فكانت حياته وموته أشـبه بحياة وموت اثنين من اكبر معاصريه ، هما **رامبو** شـاعر الديوان الواحد ، الذى مات عن ٣٧ عاما .. و **فورنييه** صـاحب الرواية الوحيدة ، الذى مات عن ٢٨ عاما .. واستطاع الثلاثة فيما بينهم ان يشكلوا اتجاها أدبيا أطلقوا عليـه **شـياطين العبث** ، وكان فى حقيقته بداية الاتجاه نحو **اللامعقول** فى المسرح .. أما «جارى» ، **فقد كتب** وهو فى الثانية عشرة ، وعلى امتداد ثلاث سنوات ، تسع مسرحيات كوميدية .. كتبها شعرا ونثرا ، ولكنه حجبها جميعا عن النشر .. الى أن كتب وهو فى الثامنة عشرة ثلاثيته المسرحية **الأب أوبو** ، وهى **أوبو ملكا** ، التى عرضت لأول مرة عام ١٨٩٦ ، بديكورات واقنعة قام بتصميمها وتنفيذها الفنانان الشهيران بونار ولوتريك .. وقد استوحى جارى شخصية **أوبو من احد** مدرسى الطبيعة بالليسيه ، ومزجها بشخصية أحد ملوك بولندا فى الزمن القديم ، ويدعى **روجانكا ذو البطن المنتفخ** .. واصبحت شخصية **أوبو** بعد ذلك هى القـاسم المشـترك الأعظم فى كل مسرحياته .. فكتب **أوبو كوكو وأوبو مغللا** .. فضلا عن حضور هذه الشخصية فى كتاباته المختلفة من شعر وقصة ورواية ..

واما **أوبو فوق التل** ، فهى نسخة مصغرة وليست محورة أو ممسوخة من مسرحية **أوبو ملكا** ، التى تقع فى خمسة فصول ،

اختصرها جارى دون أن يلخصها الى فصلين اثنين يسبقهما برولوج أو استهلال .. وقد عرضت المسرحية المصغرة فى نفس العالم الذى كتبت فيه .. عام ١٩٠١ .. وفيها ينتقل جارى **من الواقع الى الخيال ، ومن الحقيقة الى الأحلام ، ومن المعقول الى اللامعقول** .. بهدف العثور على المطلق وتحقيق المستحيل .
من هذا التخبط تنبع مأساة الانسان التى تتوارى خلف قناع زائف من الهدوء والمنطق ووضوح الرؤية .. انه **مرض العصر** ، مرض عصرنا هذا ، وربما أيضا مرض كل عصر .. المرض الذى يكشف عنه جارى ببصيرة نافذة واحساس جاد ، دون دخول فى أطر **الالتزام** الخانقة .. ومع هذا فقد اكتسبت أشعاره طابعا ثوريا شبيها بألوان **فان جوخ** ، وصور **فرانز كافكا** .. وان صاغت منه **هاملت** جديدا ، يتقدم ويتراجع ، ينطلق ويؤثر العزلة ، يثور ، ولكنه يعيش همومه وهموم عصره .. فماذا فعل بارو فى هذا كله ؟

قدم **بارو** على مسرح مونمارتر بباريس منذ عامين وحتى الآن ، عرضا من الممكن أن يسمى **نماذج من الأعمال الكاملة لألفريد جارى** .. دون أن يقع فى هوة التقطيع أو التجزىء ، برغم تحمله مسئولية العرض منذ البداية .. فقد حرص على أن يكون عمله دعوة لاكتشاف عالم جارى نصا وروحا .. ومع هذا يبدأ العرض على هيئة كرنفال أو مهرجان داخل سفينة تضم كل شخصيات الأب أوبو وقد جلسوا جميعا خلف موائد يقف على رأسها جينيول الذى يواجه كلا من رجل العلم دكتور فوسترول ، ورجل الدولة الامبراطور الرومانى يوليوس قيصر ، ورجل الأدب الأستاذ أكرا .. والثلاثة يمثلون جوانب أوبو الثلاثة ، العقل والبطن والقلب .. وجينيول هذا يحاول أن يقتل كل البشر ولكن البوليس يقتله ويقتل معه « الشعر والخيال » .. وهو المعنى الذى يردده الجميع قبل أن ينصرفوا ، وينصرف من ورائهم العقل

والبطن معا .. شيء واحد يتوقف فى النهاية ، هو القلب .. تماما كما توقف قلب جارى .. شابا نابضا !

.. بهـذا الفن ، وبكل هذا الفهم والحب ، قدم جان ـ لوى بارو اشهر المخرجين المعاصرين الى جمهـور المسرح مثـلا ناجحا لنوعية العلاقة بين المؤلف والمخرج .. فى عالم المسرح !

*

صيحة جديدة .. بعد اللامعقول !

وهو فى الســتين من عمره لا يزال يثـار حوله جدل كبير ، باعتباره واحدا من كتاب الدراما المجيدين والمجددين الذين يحتلون موقعا دراميـا هاما فوق خريطة المسرح الفرنسى المعاصر .. على الرغم من انه بدأ يكتب للمسرح وهو فى العشرين ، وعلى الرغم من انه قد عرضت له حتى الآن ست مسرحيات اشـترك فى تقديمها ابرز ممثلى فرنسا اليوم : جان ـ لوى بارو ، مادلين رينو، موريس سارازان ، ماريا كاساريس وأدويج فوير .. انه الكـاتب المسرحى « جان فوتييه » مؤلف « بادا » و « المصارع » و « الدم » والذى دفع بمسرحيته « الأعاجيب » الى المسرح القومى الشعبى بباريس لتحقق فوق خشبة هذا المسرح نجاحا فنيا وجماهيريا منقطع النظير .. فماذا فى هذه المسرحية ؟!

جيلى امرأة عاطفية حالمة ، تعيش مع مارك لسـنوات طويلة بلا زواج .. ومارك هذا يكبرها سنا ويختلف عنها كل الاختلاف ، فهو انفعالى وشكاك وعنيف .. ومع هذا تقبله جيلى وتتمسك به كل التمسك ، على أمل أن تحيا معه يوما حياة طبيعية هانئة .. وعندما تضيق بما يدور بينها من **حوار اخرس أو حوار صـاخب وعندما تضيق بالأمل العقيم** او **الأمل اليائس ،** تضحى بحبهـا

من أجل حياتها ، بعد أن تمددت الكراهية فى جسد هذه الحياة .. وبعد أن احست أنها تعيش كابوســا يجثم على كيانهــا ويحــول يقظتها وأحلامها الى جحيم يشعله رعب الحــاضر والخــوف من المستقبل .. مدركة أن الحب وهم كبير ، نخلقه أملا فى السعادة ، ولكنا غالبــا ما نفاجأ بأن مأســاته ــ التى كثيرا ما تقع ــ أبلغ من أمانيه ــ التى يندر أن تتحقق ! وهكذا تهجره هو وثروته ، بعــد أن تشعل فيهما نيران الغضب .. ولكنها تعــود لتكتــوى بالنــار وتصبح ضحية لتضحيتها ووقودا لنار غضبها .. **انها صورة قاتمة للحياة الزوجية فى أشد حالات الاضــطراب التى تصــل الى حد الثورة ..**

والواقع أن **فوتييه** يتمتع بقدرة صارخة على تحليــل **الموقف البشرى** من خلال الاحساس بالواقع النفسى **عندما يعانق الحيــاة** اليومية ولكنه ليس شاعرا ، وان كان نثره بالغ الشفافية ، وبناء عمله شــديد الصــلابة .. اما **الحركة المسرحية** فتظل اهم ما فى مسرحه وبخاصة فى هــذه المسرحية التى قدم من خلالها ، **أطول المشاهد زمنا** (ثلاث ساعات) **وأكبرها مساحة** (نصف دائرة يزيد قطرها على مئات الأمتار) **وأكثرها جهدا** (حيث يغرق الممثلون فى انفعال متواصل) **وأرقها شاعرية** (حيث تختلط الذكريات الحلوة بالواقع الأليم وحيث الحب والكراهية يمتزجان فى ذات الانسان).

هذا ولم يخرج العرض **مارسيل ماريشــال** مخرج فوتييــه الذى أخرج من قبــل مسرحياته الخمس .. وانما قام باخــراجه **كلود ريجى** الذى خرج على النص وأتاح لنفســه من الحرية ما أزعج المؤلف والنقاد جميعا .. أطلق الممثلين وسط جمهور المشاهدين وأقام ممرات تخترق الصالة وتصل الى خشــبة المسرح الدائرية مما أدى الى كسر **الايهام التمثيلى** ، الشىء الذى يخالف تعليمات المؤلف ويختلف عن روح النص .. ذلك النص الذى لا يحتاج الى

كل هذا التجريد ولا يحتمل كل هذا التجديد فى طريقة العرض ، لمجرد الفكاك من قبضة المسرح التقليدى .. **فاللامعقـول كامن فى مضمون المسرحية وليس فى شكلها** .. ولعل ما أزعج النقاد أكثر هو اسناد دور مارك الى **جورج ويلسن** على عظمته .. فقـد كان متثاقلا وبطيئا ومجهـدا .. يبـدو هرما أمام البطلة الشـابة ــ كالكوبرا والعصـــفورة ــ وكان يؤدى بطريقة آليــة لا تنويع فيها ولا تلوين .. على العكس من **جوديث ماجر** التى انطلقت فى الأداء ، فأدت دورها الصعب بمرونة واضحة سواء فى الحركة الجســدية أو الصوتية ، واستطاعت دون أن تنفصم عن أرض الواقع ودون أن تنفصم عن شخصية جيلى أن تصور **الأنوثة الخالدة** .. انه دور من الأدوار التى ترتفـع بصاحبهـا وقد أدته جـوديث ماجر بفن واقتدار واضحين ..

أما الأعاجيب فتعـد ــ بشـهادة نقـاد الموند و الفيجـارو و الاكسبريس جميعا ــ من أهم المسرحيات التى قدمت على خشبة المسرح الفرنسى فى السنوات العشر الأخيرة .. انها صيحة جديدة بعد مسرح العبث أو اللامعقول ، ذلك المسرح الذى أصبح الآن فى عداد المسرح النيوكلاسيكى أو الكلاسيكى الجديد ، بعد أن تقدمت عليه صيحات أخرى جديدة !

*

كاتب عربى .. يغزو المسرح الفرنسى !

رحل الى باريس من الوطن العربى ، يحاول بأسلوبه الشاعرى وفكره الانسانى ، أن يرفع الستار عن المسرح الفرنسى ، وقد عاد اليه رشده وصفاؤه ، بعد أن ذهب به كتاب العبث أو اللامعقـول بعيدا فى طريق التحليل النفسى وبعيـدا جدا فى طريق التحليـل

اللغوى .. انه الشاعر والكاتب المسرحى ـ السكندرى المولد ، البيروتى النشاة ، الباريسى الاقامة وممارسة الادب ـ جورج شحادة .. الذى قدم الى القاهرة ، فى زيارة خاطفة لمشاهدة مسرحيته أزهار البنفسج فى عرض عام قدمته باللغة الفرنسية ، فرقة تريتو القاهرة .. وقبل أن نتكلم عن شحادة ومسرحيته يجدر بنا أن نعرف شيئا عن هذه الفرقة !

فى مصر ومنذ ست سنوات كاملة تكونت فرقة للتمثيل باللغة الفرنسية ، كل أعضائها من المصريين ، طلبة وخريجى القسم الفرنسى بآداب القاهرة ، فيما عدا **ميشيل زانوتى** المدرس بالقسم ومدير الفرقة .. ولم تكن الفرقة تخضع أو تنتمى لأية جهة رسمية ، برغم اتخاذ **المركز الثقافى الفرنسى** مقرا لها .. أما كلمة **تريتو** فتعنى أخشاب المنصة التى كانت تعدها الفرق الجوالة فى القرون الوسطى .. وفرقة **تريتو القاهرة** تقوم بالفعل باعداد منصة مسرحها كلما قدمت عرضا من عروضها ، التى بلغت خمسة وعشرين عرضا **لموليير وكامو وكوكتو وسارتر وانوى واوبالديا وتارديو وتريبانا وتوفيق الحكيم** .. وتستهل الشعبة العربية للفرقة برنامجها بتقديم **ليلة القتلة** للكاتب الكوبى المعاصر **خوزيه تريبانا** .. أما الهدف الذى تستهدفه الفرقة فهو تقديم المسرحيات العربية فى الدول الافريقية والأوروبية التى تتكلم الفرنسية .. فليس فى استطاعة كل كاتب عربى أن يغزو بنفسه المجال العالمى مثلما فعل **جورج شحادة** .

وشحادة ولد بالاسكندرية عام ١٩٠٧ وانتقل وهو فى العاشرة الى بيروت حيث حصل على ليسانس الحقوق .. ولكنه استقر فى باريس ، شاعرا يكتب الشعر السريالى الذى انتهى به الى الكتابة للمسرح .. كتب **السيد بوبل** سنة ١٩٥١ ، فأثارت جدلا طويلا لدى تقديمها على خشبة المسرح ، الى أن قدم له **جان ـ لوى بارو**

بعد ثلاث سنوات **أمسية الأمثال ، وحكاية فاسكو ، والرحيل** وافتتحت فرقة **الكوميدى فرانسيز** موسم ١٩٦٧ بآخر مسرحياته واهمها على الاطلاق **مهاجر بريسبان** .. وكان **شحادة** قد كتب قبلها **ازهار البنفسج** .. فماذا فى هذه المسرحية ؟ !

بيريت فتاة جميلة ممتلئة بالحيوية ، تحب فى وقت واحد ثلاثة من نزلاء بنسيون تمتها مدام بوروميه .. تختلى بهم أثناء الليل .. ولكنها تفقد أحدهم فتتحول حياتها الى جحيم لا يطاق ، خاصة بعد أن ينشغل عنها الاثنان الآخران بأبحاث عالم الذرة « كوفمان » .. انه يحاول أن يستخلص الطاقة النووية من زهرة البنفسج ولكنه يحيل البنسيون الى بركان ينفجر عقب هروبه مع الفتاة .. فقد ترك بحوثه لنزيل جاهل هو البارون فرناجو الذى يتسبب فى تسرب السم الذرى للعالم كله فيتحول الناس الى معادن لا حركة فيها ولا حياة .. **تلك هى الكوميديا الفلسفية أو العلمية التى تعبر بالرمز عن أزمة الانسان المعاصر ، ذلك الانسان الذى تتهدده القنبلة الذرية وتؤرقه الحرب النووية** .. وعلى الرغم من الشكل الغنائى المرح الذى غلف به شحادة مضمون مسرحيته ، وعلى الرغم من نجاح **موريس ماسويال** ـ المخرج الزائر ومدير فرقة **تريتو بورجونى** ـ فى استثمار طبيعة المكان الذى قدمت فيه المسرحية ، فقد جاء العرض مملا بعض الشىء نتيجة لبطء حركته ، وضعف المستوى الفنى لانغام الجيتار التى اكتفى بها المخرج بديلا عن المؤثرات الصوتية .. **أما الممثلون فكانوا جميعا على مستوى** الاحتراف برغم هوايتهم وفى مقدمتهم الفتاة **مونيك قصيرى** والخادم **هوبير اوردرونو** والساعة **ميشيل زانوتى** ..

ان الكسب الحقيقى الذى قدمه لنا هذا العرض ، هو زيارة جورج شحادة الخاطفة ووعده بزيارة أطول عند عرض مسرحيته مهاجر بريسبان باللغة العربية .. حتى يتمكن المسرحيون عندنا من

الاستمتاع بشخصيته وفنه اللذين استطاع ان يغزو بهما المسرح الفرنسى المعاصر !

*

« أوه .. كالكاتا ! »

أوه .. كالكاتا ! هو عنوان المسرحية التى تعرض فى نيويورك منذ أربع سنوات كاملة ، وتعرض فى لندن منـــذ أكثر من عامين ، ولا تزال تثير من الزوابع الفنية والفكرية الكثير جدا .. فى نيويورك قالوا انها جنون .. وقالوا فىلندن انها ستربتيز.. اما فى باريس، حيث تعرض المسرحية هذه الأيام ، فيقولون انها دعوة لتحــــرير الأجساد والعقول .. فماذا فى هذه المسرحية الغريبة والجريئة معا ؟!

تقع المسرحية فى أربعة عشر مشهدا ، خمسة منها عبارة عن رقصـــات للباليـــه ، تؤديهـــا مجمـــوعة من اثنى عشر ممثـــلا من الجنسين .. هذه المجموعة ترتل انشـــودة **أوه .. كالكاتا** ، وهى عارية تماما، تحت اضاءة قوية لاتخفت فى أية لحظة من اللحظات .. وبعض المشاهد الأخرى عبارة عن اسكتشات ، يؤديها أربعـــة من الممثلين يرتدون ملابس **سيدنا آدم..** ويلقون محاضرات عن حرية **المرأة والحرية الجنسية .. اما** المشاهد الأخيرة ، فهى فى حقيقتها عروض سينمائية ، أهمها لقطات من رواية جان روستون **حظيرة الحب** .. وكما شارك كل هؤلاء فى المسرحية تمثيلا ، اشـــترك فى كتابتها نصا ، ثلاثة عشر مؤلفـــا ، فى طليعتهم **جون لينـــون** ، أبرز أعضاء « الخنافس الأربعة » .. **وكينيث تينان** ، الناقد المسرحى المعروف والمشرف على المسرح القـــومى الانجليزى .. **وكلوفيس تروى** صاحب العنوان المزدوج **أوه .. كالكاتا .**

وهذا العنوان **أوه .. كالكاتا**، يذكرنا بعنوان **أوه .. أمريكا** وهى المسرحية التى كتبها وأخرجها فى فرنسا **أنطوان بورسيبيه ..** أما المسرحية نفسها فتذكرنا بمسرحية **هير** او **شعر**، التى كتبها الأمريكيان **جيروم راجنى وجيمس رادو** ووضع موسيقاها الكندى **ماكد يرموت** وتعرض فى أمريكا وأوربا منذ خمس سنوات .. والمسرحيات الثلاث، نوع من **الفانتازيا الموسيقية البعيدة عن الدراما** بمعناها التقليدى .. فهى تخلو من العقدة أو الحدث، ولكنها لا تفتقد عنصر الجدية .. ولا تعد شيئا جديدا على المسرح فقد عرفها اليونان قبل **اسخيلوس** ولكنها تبعث فى هذه الأيام بأسلوب القرن العشرين .

يقول كينيث تينان ـ أحد مؤلفى المسرحية ـ انه يستهدف **تجريد أسطورة الحب من شكل الغزل الرقيق، وتحميلها مضمونا ايديولوجيا جديدا يتمثل فى العرى أو التحرر** .. ذلك أن الجسد الانسانى فى عريه، انما يدعو الى التوحد القدسى أو المقدس .. كما انه يعد عنصرا تشكيليا من عناصر العرض المسرحى، لايقل جمالا وتأثيرا فى المسرح عنه فى اللوحة أو التمثال أو غلاف مجلة .. ولهذا سحب « تينان » اسمه من العرض الفرنسى لخلوه من بعض مشاهد العرى الفاضح، وهى المشاهد التى حذفتها المنتجة الفرنسية آنى فارج، ورأيها فى ذلك أن الفرنسيين لا يمكن أن يتقبلوا المسرحية كما هى، خاصة انها لا تكتفى بمشاهد العرى ولكنها تضم الحركات الجسدية المثيرة، فضلا عن أن قضايا **الجنس التى تثار فيها لا تهم المجتمع الفرنسى**، لأنها لا تشكل أية أزمة كتلك التى توجد فى انجلترا أو أمريكا .. ولهذا عملت آنى فارج على تحويل العرض الى **سهرة منوعات** .. عهدت فيها الى خمسة عشر مؤلفا فرنسيا، من بينهم **أوجين يونسكو و فرنسواز ساجان و مارسيل اشار**، بكتابة فقرات جديدة، قام باعدادها **برنار جيكل**، ووضع موسيقاها **مارك فيكنسون** .. أما

الاخراج، فقد تولاه مخرج العرض الانجليزى نفسه **كليفورد ويليامز** مع ديكورات الفنـــان **العـربى فـرح** ·· ولهـــذا فان جوهــــر المسرحية لم يتغير ، رغم ما ادخل عليهـا من تعـديلات كثيرة .. فالمخرج الانجليزى يرى أن المسرحية **دعوة لانهاء حالة الاحبـاط التى تفرضها القيم الأخلاقية البالية على حرية الانسان .**

وأصحاب هذه الدعوة يندون بالحرب ، وينادون بالسلام ، وهم لا يهتمون بالوسيلة ، بقدر ما تهمهم الغاية ، فقد يتوســلون بالعقاقير والمخدرات والجنس ، ولا يتورعون عن أن يشخصوا هذا كله فوق المسرح ..

ان مسرحية أوه .. كالكاتا ، فى حقيقتها ، قضية فكر أكثر منها قضية فن ·· انها صرخة احتجاج ·· سياسى أو اجتماعى أو حضارى ·· وان تزيت بزى الفن ، أو خرجت متنـكرة على هيئة مسرح ·· !

❋

صرخة ·· فى وجه الأمل !

بعد غيبة طويلة يعود كاتب ياسين الى المسرح ليثير كعـادته دائما ضجة فنية وسياسية بمسرحية تحمل عنوانا طريفـا ومثيرا هو الرجل ذو الصندل الكاوتش ·· قدمها المسرح الثامن بمدينة ليون الفرنسية ، فى الوقت الذى افتتح بها المسرح القومى الجزائرى أول مهرجان للمسرح العربى بالجزائر ·· فمن هو كاتب ياسين ؟ وماذا عن مسرحيته ؟!

كاتب ياسين هو الجزائرى المولد (١٩٢٩) يعيش فى فرنسـا ويكتب باللغة الفرنسية مسرحيـات وروايات وأشـعار ·· وحتى

الآن كانت كل كتاباته صدى لحياته وحياة شعبه وأمته .. تلك الأصداء التى يرمز لها بـ **نجمة** العاشقة والثائرة والضحية ولكنها الحرة الخالدة .. انها **الجزائر** التى صورها فى رواية **نجمة** وهى **الجزائر** التى ناجاها فى ديوان **المربع المرصع بالنجوم** وهى **الجزائر** التى دافع عنها فى مسرحيات **الجثة المحاصرة و دائرة الانتقام و الأسلاف يتميزون غضبا** .. وبعد أن نالت **الجزائر** استقلالها لم يجد الكاتب ما يقوله ، خاصة اذا كان كل ما يملكه هو **الشعر** وما ينادى به هو **الثورة** .. غير ان الكاتب الانسان هو من يستطيع بالشعر وبالثورة أن يرتفع على مشاكله الخاصة وأزمات شعبه بالذات ليناصر كل الشعوب المضطهدة والمحبة للسلام .. وهكذا تجىء مسرحيته الجديدة دفاعا عن الانسان المجيد فى فيتنام ، بعد أن شاهد فيها بنفسه **فجر ميلاد جديد** ..

اما **الرجل ذو الصندل الكاوتش** فهو الزعيم الراحل **هوشى منه** .. هو **العم** رمزا للابوة **والرفيق** رمزا **للاخوة** .. وهو **الانسان الفيتنامى النموذجى** الذى نجده متناسخا فى أفراد الشعب الفيتنامى كله .. وهو أكثر رجال الدول تواضعا وأكثر الجنود بسالة واكثر الشعراء نبوءة .. فى شتاء ١٩٥٣ أطلق أشعارا تقول: **« فى كل مكان من الشمال الى الجنوب .. ومن الشرق الى الغرب .. يرفرف فى الريح .. العلم الأحمر ذو النجمة الذهبية .. ها هى أخبار النصر ! .. اسعدوا أيها الأحفاد ! العم أيضا سعيد .. فخريف العام القادم .. سيكون أكثر اشراقا** .. وبعدها بأشهر قليلة دارت معارك **ديان بيان فو** مع القوات الفرنسية ودخل **العم** هانوى منتصرا .. وكانت تلك هى المرة الأولى التى ينال فيها شعب مستعمر حريته بقوة السلاح .

ويفرق **كاتب ياسين** بين الثائر الذى يشعل ثورة الحرية . والثائر الذى يجعل من نفسه شعلة لثورة الحرية .. من النوع

الأول **هوشي منه** ومن النوع الأخير **أرنستوشي جيفارا..** والمسرحية لا تقف بعد ذلك عند تصوير معركة متفردة أو تشخيص **حالة حاضرة** تتنافى مع كل **القيم الحضارية** ، فهى لاتستهدف فيتنام فى حالتها الراهنة ولكنها تتصدى للصراع الطبقى والتفرقة العنصرية قبل الحروب الاستعمارية .. فالمسرحية لا تروى حدثا تاريخيا بقدر ما تتحول الى عامل مؤثر وفعال فى الصراع الدائر بين شعب وقتلاه أو بين قتلة وضحايا ، صراع درامى يجمع بين المأساة والملهاة .. ذلك أن دور **الكاتب الثورى** يتمثل فى القاء الضوء على الصراعات المتفجرة فى العالم أجمع **فالمسرح هو أوسع الأبواب التى تدخل منها الجماهير الى عالم السياسة** ، تفهم بالحجة وتشارك ولو بالرأى ، فى أعنف مواجهة يشهدها عصرنا الحاضر ، مواجهة الشعوب المستعمرة للدول التى لا تعيش الا على الاستعمار ، ومواجهة الطبقات المستغلة للطبقات التى لا تعيش الا على الاستغلال .

يقول **كاتب ياسين** كنت انشد المسرح السياسى، ولهذا كتبت مسرحيتين أعتبرهما مرحلة جديدة تمثل بالنسبة لى **يقظة ضمير..** الأولى لم تنشر بعد وتحمل هذا العنوان **افكار موه زيتون** وهى تبين طبيعة الحرب الفلسطينية ، ففى فلسطين شعب طرد من وطنه ويقاتل فى ظروف غاية فى الصعوبة ولكنه لم يكسب المعركة حتى الآن .. والأخرى هذه المسرحية **الرجل ذو الصندل الكاوتش** وهى تصور شعب فيتنام المنقسم الى فريقين ولكنه منذ ربع قرن من الزمان يشعل صراعا مجيدا فى طريقه الى النصر ..

ولقد عمد مخرج العرض **مارسيل ماريشال** الى اختصار النص المنشور الذى يستغرق اكثر من خمس ساعات ، ووضع للمسرحية عنوانا جانبيا طويلا ، واستخدم العرائس والاقنعة واستعان بعدد من الممثلين يصل الى ١٨٠ رجلا وامرأة عدا ١٥

ممثلا يقدمون شخصيات من التاريخ : **لويس الرابع عشر ، مارى انطوانيت ، بوذا والمسيح** ·· وشخصيات من الحياة : **الجنرالات ماسو وسالان وجيـاب الى جانب ماركس ولينين وخروشـوف والعملاق ماو والعم هو** (الذى يسرى فى أحلامنا أو الكناس السابق فى شوارع لنـدن الذى ضرب بنفس المكنسة قوتين استعماريتين كبيرتين) .. ومع هذا غاب **ديجول** الذى أنهى الحرب و **كينـدى الذى أشعلها من جديد ..**

ومهما يكن من شىء فان مسرحية كاتب ياسـين الأخيرة أو الرجل ذو الصندل الكاوتش ليست صرخة فى وجه أمريكا بمقدار ما هى صرخة فى وجه الأمل ·· الأمل الذى لابد وأن يتحقق بالارادة وبالفعل !

❋

المسيح .. نجم فوق العادة !

صرح الخنافس الأربعة أو البيتلز منذ ست سـنوات كاملة بقولهم: نحن أكثر شهرة من المسيح·· وخيل لعلماء النفس والاجتماع وقتها أن هذا القول له دلالته وهو يعنى فى المقام الأول أن الهـوة شاسعة بين الشباب والايمان متمثلا هنا فى المسيحية .. ولم يكن هذا صحيحا على الاطلاق ، فقد أثبتت الاحصائيات أن ٧٥٪ من الفرنسيين يؤمنون بالله ويعتقدون فى الدين وان ٣٢٪ منهم يرون أن المسيح لا يزال حيا .. ولأن المسيح بعدما يقرب من ألفى عام يظل ضربا من السر ، نراه اليوم قضية مطروحة للمناقشة كما هو مادة خصبة وثرية للفنون والآداب على كافة مستوياتها .. رأيناه مادة لأشهر اللوحات العالمية التى رسمها أكبر الفنانين العالميين من عصر النهضة الى العصر الحـديث .. وشـاهدناه على شـاشة

السينما فى أكثر من فيلم امريكى وبريطانى وفرنسى .. وقرأنا عنه فى كتب ودراسـات مختلفـة .. وقرأناه بطـلا لـكبرى روايات كازاندزاكيس .. وها نحن أولاء نقترب منه أو هو يقترب منا فى عرض مسرحى لتبدو أمامنا صورته أكثر تجسيدا وأكثر حياة .

اما العرض المسرحى فهو احدث عرض قدمته باريس بعنوان **المسيح .. نجم فوق العادة** من انتاج **آنى فارج** الفنانة التى تألقت فى السنوات الأخيرة بعد أن قدمت مسرحيـة **شـعر أو هير و أوه كالكاتا** .

اما المسيح فنراه على خشـبة المسرح وقد ارتدى قميصـا ووضع على كتفه شارة من شارات السلام واطلق شعره ولحيته ، بينما الموسيقى تصدح عالية منبعثة من اسطوانة البريطانى روبير ستيجوود **المسيح نجم فوق العادة** التى سميت المسرحية باسمها.. وقام بهذا الدور التاريخى والمعاصر معا الفتى اليافع وغير المعروف **دانيال بيرتيا** ومثل أمامه دور يهوذا فتى آخر اسمه **فريد دالى** .. واخرج العـرض الفرنسى الذى تكلف مليـونين من الفرنكات **بيير دولانويه** أما العرض الأمريكى الذى يقدم على مسـارح برودواى منذ أكتوبر ١٩٧١ بنجاح ساحق فقد أخرجه **توم أوهوجان** .

وتظهر جماعة من **الهيبيز** يعلقون لافتة فى مدخل قاعة صغيرة يتجمعون فيها ، كتب عليها **تخلص من خطاياك فلن يتأخر المسيح فى المجىء** .. ورجل بلغ الأربعين يحس بشبابه متدفقا بعد أن كف عن شرب الخمر وانخرط فى تلك الجماعة يدعو الى الحب والسلام ويقول لكل وافد جديد **سوف ترى ، فانت أيضا سوف تنقذ** ..وآخر الوافدين شاب أســود كان يعمل سائقا ، ارتكب عـددا من جرائم القتل دفاعا عن النفس أو دفاعا عن الجنس أو فى الواقع دفاعا عن لون بشرته ، وكان شديدالادمان للخمر والماريجوانا وما أن تصحبه احدى فتيات القاعة لينضم الى الجماعة حتى يعود الى نفســه

هادئا راضيا وقد رفض العنف اعترافا حاسما بأنه ليس الطريق الوحيد وليس الطريق الصحيح نحو الخير والسلام ..

وأما القاعة فتتميز بجدران سوداء زينت بلوحات يغلب عليها اللون الأخضر ولوحة ضخمة بالألوان الوردية **للمسيح التاريخى** .. ومجموعة كبيرة من الفتيـــات والفتيان يرتدون البلوجينز ويعزفون على آلة الجيتار .. ولكنهم مع هذا ينظرون جميعا بعيون متيقظة فيها بريق حاد تريد أن تعرف أكثر مما تريد أن تقول ..

ويندمج الجميع فى صلوات غنائية حيث **يلحنـــون الانجيـــل** ألحانا مختلفة فى كل مرة وبطرق متعددة .. يرفعـــون أيديهم الى السماء وهم يتمايلون مع النغم الذى يصـــل الى ذروته ثم لا يلبث أن ينساب هادئا ليغنى الجميع **المسيح طيب ، يحبنا ، وســـوف يجىء لينقذنا** .. وما أن يحس الواحد منهم بالراحة والخـــلاص حتى يتجه الى الميكروفون ليعلن خلاصه .. وعندما يتطهر الجميع يقف أول من وصل الى حالة التطهر يطلب منهم أن يرددوا هـــذه الكلمات : **أؤمن باله واحد .. وأتصدى للشيطان دائما .. وأعلم ان المسيح هو المخلص الوحيد** .. ثم يسأل هل تخلصتم ؟ فيجيب الجميع نعم ثم يطلقون صيحة واحدة لا تلبث أن تضـــيع فى عنف الموسيقى .

وفى حلقة موسعة يناقش الحاضرون عدة قضايا يبدءونهـــا بميلاد المسيح وكيف جاء الى العالم دون أن يكون له أب مثـــل كل البشر .. أما **الانجيل** فيورد حوارا **بين مريم العذراء والملاك** الذى هبط عليها يبشرها ، يقول لها : **لا تخشى شـــيئا يا مريم ، فقـــد اصطفاك الله ، وها أنت ذى تحملين وسوف تلدين طفلا تســـمينه المسيح ، يكبر يوما ويسمى ابن الله .. وتقول مريم للملاك : كيف سيحدث ذلك ، وأنا لم أعرف رجلا ؟ فيجيب عليها الملاك : سوف**

يهبط فيك الروح القدس وسـوف تسـتظلك القـدرة الالهية ، فلا شيء يستحيل على الله ..

وبعد أن يفرغوا من قصة الانجيل يتوجهون الى الطب يبحثون فيه عن تفسير علمي لتلك الواقعة ، ويستندون الى العالم البيولوجي الشهير **جان روسـتان** الذى نجح فى تجربة الخلق الصناعيـة أو عملية خلق جنين من خلال حيوانات منوية من جانب واحد، بمعنى الاعتماد على جسم المرأة ومنويات الرجل دون اجتماع يتم بينهما.. ثم تطوير التجربة بأن تحمـل المرأة دون منـويات الرجـل .. ثم تجربة أخرى تجمع بين منويات الطرفين فقط دون مشاركة منهما في تفاعل تلك المنويات التي تتلاقى فى أنابيب ، مثلما وصف **الدوس هكسلى** عام ١٩٣٢ فى كتابه **أفضل العوالم** ..وهكذا تصبح المعجزة أو الأسطورة نوعا من التقدم الطبيعى الذى تم من قبل بارادة عليا هي ارادة الله ، لم يكتشفها العلم بعد وان كان قد وضع يده على بداية الطريق فى محاولات مسـتمرة ومتفـائلة للتوصـل الى تلك الحقيقة التى حدثت بالفعـل .. وعنـدئذ فقط سـوف يقتنع المتشككون وسوف يزداد المؤمنون ايمانا بغير حاجة الى التمسـك بمعقولية المعجزة أو الأسـطورة .. وكما قال الفيلسـوف الدينى **تيبار دو شردان** ان الانسان هو لحظة وظاهرة قبل أى شيء آخر ، وأنه يظل ينمو ويتطور باسـتمرار دون أن يصـل أبدا الى درجة الكمال ، تلك الحقيقة التى تعد مفتاحا لفهم شـخص وشـخصية المسيح .. فهو انسان مثل سائر الناس ولد صغيرا باعضاء واخذ يكبر وتكبر معه تلك الأعضاء .. ولن تكون صورة الانسان غير ذلك فى يوم من الأيام .. اما أن يولد انسـان بلا أب فربمـا تكون تلك حقيقة علمية أخرى لم يتوصل اليها الانسان اليوم ولكنه قد يصل اليها ذات يوم .. وكما توصل العلماء الى ارتياد الفضاء والتنقل فى الأجواء العليا التى كانت الى وقت قريب مجهولة وأسطورية ،

وكما يحدد العلماء أن الأرض ستفنى بعد عدة ملايين من السنين نتيجة لاقتراب القمر منها ، وكما تعرف منذ الآن عدة ظواهر علمية من شأنها تدمير العالم والبشرية اذا وقعت ، كما نعرف كل هذا وكما يحدده لنا العلم بصورة دقيقة لا يختلف حولها الدراسون ، فان خلق انسان بطريقة غير تلك الطريقة المعروفة أو بطريقة قريبة من تلك التى ولد بها المسيح ، يصبح أمرا وشيك الوقوع ..

وهكذا وعند هذا الحد لا يصبح المسيح واحدا من أبناء التاريخ ولكنه سيصبح على العكس من ذلك رائدا لاحدى الظواهر الخطيرة التى سيعرفها العالم على امتداد ملايين السنين .

وفيما عدا تلك المناقشة الموسعة عن حقيقة مولد المسيح دينيا وطبيا أو علميا فان المجتمعين فى تلك القاعة يستطردون فى مناقشات أخرى كلها تدور حول المسيح وبصورة اكثر تحديدا ، فهم يطرحون عددا من المسائل الجوهرية أبرزها ستة موضوعات رئيسية ..

١ ـ هل وجد المسيح بالفعل ؟ !

ـ لا يجد المجتمعون اجابة شافية الا فى عبارة واحدة تتكون من ٢١ كلمة وردت فى نص للمؤرخ القديم **تاسيت** جاء فيها : لقد دفع نيرون الى الهلاك بأكثر الناس حساسية ، هؤلاء الذين اضطهدوا نتيجة لتعلقهم بالمسيحية ، وهذه التسمية جاءت نسبة الى المسيح الذى عاش فى عهد **تيبيريوس** وقضى عليه **بيلاطس البنطى** والمعروف أن هذا العهد يرجع الى حوالى الفى عام ..

٢ ـ لماذا لا يوجد فى التاريخ أثر من آثار المسيح ؟ !

ـ لا شك أن السبب فى ذلك يرجع الى أن الحياة العامة للمسيح لم تدم أكثر من ثلاث سنوات نشر فيها دعوته ولم يلتق

بشخصيات رسمية أو تاريخيــة لأنه كان ملتحما بالشــعب الملتف حــوله الى أن دبرت له المؤامرات وصــلب .. ولم تكن دعوته غير مغامرة مثل تلك المغامرات التى يقــوم بها المجهولون من البشر .. وبالتأكيد لم يفهم النــاس فى حيـــاته لا شخصــيته ولا دعوته الا القليل المتمثل فى حوارييه .. حتى تلاميذه تشككوا فى أمره بعــد صلبه على اعتبار أنها نهاية فاشلة لما يسمى وقتها بالحرف **مسيه او مسيح** .. فاذا كان التاريخ لم يقــل غير عبــارة تاسيت التى ذكرناها فان الانجيل هو الذى تكفل بسرد حياة المســيح وموته ٠

٣ ــ ما هى القيمة الحقيقية للنصــوص التى وردت فى الأناجيــل المختلفة ؟ !

ــ بعد دراسات مستفيضة جادة ومتعمقة حاول المتخصصون فى اللغات القديمة أن يتبينوا ما وراء السطور فيما ورد بالأناجيل الأربعة المتبــاينة تماما ، فكانت الحقيقة المؤكدة الوحيــدة هى ان الشخصية الدينية وهى المسيح ولدت وعاشت وماتت فى **فلسطين** وأن دعوته كانت تستهدف هــداية اليهود الى الدين الجــديد .. وأن هذه الأناجيل الأربعة على اختلافهــا ليست من اختراع أحــد ولكنها كتب تقترب من التأريخ لفترة ٠٠ وأقل مايقال عنه انـــه **عبقرى نادرا ما يتكرر** .. وبالاضافة الى ذلك فان أستاذا متخصصا فى القانون **هو ايزونى** وضع كتابا بعنوان **قضــية المسيح الحقيقيــة** بين فيه أن المسيح ذهب الى الموت بارادته رافضــا كل التنازلات التى فرضها عليه **بيلاطس البنطى** قبــل أن يحــكم عليــه بالموت صــلبا .. أما الشــخصية الدينية التى شــيدت الكنيســة فهى شخصية قريبة من شخصية المســيح ، وهــو **بولس** الذى كان يهوديا ثم اعتنق المسيحية على يدى المسيح ..

٤ ــ ماذا فعل المسيح فيما بين الثانية عشرة والثلاثين ؟ !

ــ فى سنة ١٩٤٧ فقط، وفى **مخطوطات من البحر الميت** التى جمعها عدد من الباحثين على رأسهم **دوبون سومير** الأستاذ بالجامعة الفرنسية تأكد أن المسيح لم يترك قريتــه بفلســطين ولم يكن فى حاجة الى شن حرب لتأكيــد دعوته كما جاء فى عدة مواضــع .. وفيما عدا ذلك لم يعرف عن حياته شىء بالتفصيل .

٥ ــ اذا كان المسيح لم يترك قريته فكيف نشر دعوته ؟ !

ــ كتب **روفيان** فى سنة ١٨٦٣ كتابه الشهير بعنوان **حيــاة المسيح** بين فيه أن أهم ما قاله المسيح تلك العبارة « **أحب جارك كما تحب نفسك** » وأنه لم يكن فى حاجة الى أكثر من هذه العبارة لكى ينشر دعوته مما يؤكد انه لم يلجأ ولا يمــكن أن يكون قد لجأ الى العنف .. وهذا ما أكده مرة أخرى **روبير ارون** فى كتابه **السنوات الغامضة فى حياة المسيح** وقد اضاف أن المسيح كان يقوم بالصلاة فى قريتــه لا يتعداها وأن انتشــار الدعوة سرى كما يسرى البرق دون حاجة الى التنقل .

٦ ــ لو ثبت أن المسيح لم يوجد ، فماذا يحدث ؟ !

ــ يقــول العــلامة **بولتمان** ، لو أنه بطريق أو بآخر ثبت أن المسيح لم يوجد ، لأن أيه حقيقة ملموسة تدل على ذلك غير قائمة حتى الآن ، فهذا لن يغير من الوضع شــيئا ، لن يغير ارادة الله فى أنه أوصــل رسالة الى البشر أو الى مخلوقاته يقول فيهــا : **أحبوا بعضكم بعضا** ولم تكن أسطورة المسيح أو حقيقته على حد سواء سوى الوسيلة الى ذلك .. فلو كان المسيح أسطورة حقا فهذا لم يمنع الرسالة من أن تصل .. وحتى لو لم تكن هناك أى رســالة على الاطلاق ، فما الضرر من تلك الدعوة أحبوا بعضكم بعضــا ؟!

كل هذه المناقشات تدور فى المسرحية يتخللها عرض بشرى وموسيقى ورقص وغناء تخفف من حدة المناقشات والقضايا العديدة الهامة التى تثار والتى لم تظهر فى عمل أدبى او فنى من قبـل .. لأن الأعمال الأدبية والفنية بطبيعتها وسيلة أيسر وعصرية لتوصيل الأفكار بطريقة مشوقة لا ملل فيها او ضغط ..

ومع هذا لم يكتف العرض بتقديم شـخصية المسـيح بكل ابعادها كما راينا ولكنه تطرق الى مشاكل وقضايا معاصرة أهمها حرب فيتنام وأطفال بيافرا والمجازر البشرية والتفرقة العنصرية فى الولايات المتحدة والاضطهاد العنصرى فى افريقيا وتلك القضايا التى أصبحت عاملا مشتركا فى كل العروض المسرحية الأخيرة .

*

مَسرحيّات مِصرية

« ابتسامة .. لا تساوى روبل ! »

على خشبة المسرح الكوميدى بالقاهرة كانت ترتسم كل ليلة ابتسامة اعتقدت هيئة المسرح أنها بمليون روبل .. والحقيقة أنها لا تساوى روبلا واحدا .. فيكفى أن تحمل المسرحية عنوانا غريبا على العين المصرية هو ابتسامة بمليون روبل وليست مثلا بمليون جنيه .. ويكفى أن يكون مؤلفها كاتبا غير معروف ، ومعدها مترجما غير متمرس بالكتابة للمسرح ، وممثلوها مجموعة غير متناغمة من فنانى المسرح والسينما والتليفزيون .. يكفى هذا كله لكى نتوقع للعرض ما حدث له فى لياليه الأولى .. قلة من المتفرجين يداخلهم الشك منذ اللحظة الأولى فيما اذا كانوا يشاهدون عرضا مسرحيا أم بروفة للعرض المسرحى .. فماذا فى هذه المسرحية ، الأمر الذى يعنينا هنا والآن !

زوج عاشق يمهد بعشيقته ، فى أثناء سفره ، الى كل من صديقه وشقيقه .. أما الشقيق فيحبها وتبادله الحب .. وأما الصديق فتتعهد به الزوجة وتستخدمه سلاحا لاحراج الزوج واثارة غيرته بعد أن تكشف علاقته بالعشيقة من خلال خطاب أرسله لها على عنوان أخيه وتسلمه صاحبة البنسيون .. ويعود الزوج فيجد أن شقيقه قد تزوج من عشيقته وأن صديقه قد أصبح زوجا لزوجته التى تسارع الى اخباره بالنبأ ، ثم لا تلبث أن تكشف له عن « اللعبة » عندما يعترف بخطئه ويتشبث بها طالبا منها الصفح والغفران .

هذه هى خطوط العرض فى المسرحية .. بناء فنى مخلخل وقضية اجتماعية مسطحة فيها من التكلف والافتعال أكثر مما فيها من الحبكة أو الاقناع أو الحتمية الدرامية .. فالجو الذى تدور فيه الأحداث لا يمكن أن يتجانس مع واقعنا الاجتماعى ولا يمكن أن يعبر عن طريقتنا فى حل المشكلات ، ولذلك اتسعت المسافة بين روح النص وروح الأداء وبالتالى بينهما وبين جمهور المشاهدين .. وكان على القائم بالاعداد المسرحى أن يملأ الثقوب ولكنه لم يفعل .. وكان على المخرج أن يسد الثغرات ولكنه هو الآخر لم يحاول !

ان مسرحية أناتولى سافرونوف ــ فى شكلها المقدم على المسرح ــ تفتقر الى عناصر الكوميديا الأساسية .. سواء كوميديا الكلمة أو كوميديا الحركة أو كوميديا الموقف .. فالكوميديا عند سافرونوف ــ على الأقل فى هذه المسرحية ــ لا تنبع من أحد هذه العناصر الثلاثة أو منها مجتمعة ، فضلا عن عدم وجود عقدة محكمة ينبع منها الحدث المسرحى .. فلا يكفى أن تتردد كلمة هنا أو تصدر حركة هناك أو يفتعل موقف ما على امتداد العرض ، حتى يقال ان هذه اللمحات المتناثرة قادرة على أن تفى

المسرحية حقها من الكوميديا التى ترتفع بالعمل الى مستوى **النضوج الفنى** فى الوقت الذى تحافظ فيه على الحد الفاصل بين الكوميديا والتراجيديا أو بينهما وبين لون ثالث هو ما يسمى بالتراجى ـ كوميدى ..

صحيح أن المسرحية لا تحسب على اللون الثالث ، وصحيح أنها لم تقترب من اللون التراجيدى الخالص ، ولكن الصحيح ايضا **أنها لم تؤكد على اللون الكوميدى** بمعناه المعروف والذى التزمت به منذ البداية ..

واذا كان المعد « ماهر عسل » قد حاول – على حد تعبيره ـ أن يحافظ على التوازن بين الأمانة والجمال، فقد خانه التوفيق .. لأن هذا التوازن فى حقيقته خلط واضح ، ان لم يكن بين الفكر الروسى والسلوك المصرى ، فلا أقل من أن يكون بين اللغة هنا واللغة هناك .. **ففى الوقت الذى تمسك فيه بالأسماء والعادات الروسية أغرق النص فى الكلمات و القفشات المصرية** .. وكان المفروض اما أن يترجم فيحافظ على الجو الروسى أو يمصر فينقلنا الى صميم الجو المصرى ! ..

وهكذا جاء الأسلوب بعاميته غير متجانس مع الأحداث ولا هو معبر عن الشخصيات .. ولأن المسرحية ليست مترجمة ولا هى ممصرة حدث خلط من نوع آخر تجسد فى الاعلانات التى تحمل كلمة « بقلم » والكتالوج الذى يضم عبارة « نقلها الى العامية»!

هذا الخلط الذى تبدى فى النص ، انعكس بشكل واضح على الاخراج .. فعلى الرغم من التزام **محمود السباع** بالنص وحرصه على أن يحقق له مستوى كوميديا رفيعا ، الا أنه لم يستطع أن يرتفع به كثيرا، وربما كان ذلك بسبب الخلط الواضح بين طبيعة التفكير الروسى وطريقة التعبير المصرى .. ذلك الخلط الذى امتد الى الديكور والملابس وحركات الممثلين الذين تخبطوا

فى الأداء اللفظى كما فى الأداء الحركى .. بين التكلف الذى يوحى بالجو الأجنبى والتلقائية التى تعبر عن الجو المحلى .. وخاصة **نور الدمرداش** الذى كان دون مستواه فلم تسعفه موهبته نتيجة لعدم معايشته للشخصية اعتمادا على خبرته ونتيجة لعدم حفظه للدور اعتمادا على التلقين ..

أما **صلاح السعدنى** فقد كشف عن حضور مسرحى وطاقة كوميدية قيدها ايقاع الاخراج البطىء .. ولا يعيب حضوره الا خروجه على النص واكثاره من الحركة والكلام ..

.. وتبقى أخيرا زهرة العلا التى تألقت فى حدود دورها وسط ظروف العرض غير المواتية لتفجير ممكناتها التمثيلية المعروفة .. ونعيمة وصفى التى استطاعت بخبرتها الفنية وقدرتها على العطاء أن تتحكم فى درجات صوتها وايماءات جسدها وأن تفى بكل احتياجات الدور ، فكانت بذلك مصدر الابتسامة .. التى تكلفت مليون روبل ، دون أن تساوى روبلا واحدا !!

*

الحارس الخصوصى .. جدا !

انفتاحا على المسرح العالى المعاصر ، ومواكبة للتيارات الدرامية الجديدة ، قدم مسرح الحكيم بالقاهرة بعد أن قدم بالاسكندرية ، مسرحية الحارس للكاتب الانجليزى هارولد بنتر .. أو بعبارة أخرى ، قدم تمصيرا لها بعنوان الحارس الخصوصى .

وكما اقحم الممصر كلمة وصفية على العنوان الأصلى هى كلمة **الخصوصى** اقحم شخصية نسائية على الرجال الثلاثة هى

شخصية الراقصة واخيرا افتعل نهاية رمزية بدلا من النهاية الطبيعية التى كانت تتفق تماما وتطور الأحداث .. وفى الوقت الذى لم يحافظ فيه على الاطار متمثلا فى الجو العام ، ولم يحافظ كذلك على المحتوى كما هو ممثل فى الأفكار الأساسية والمضامين المحورية .. وعلى الرغم من انتحاله صفة « الكاتب » وليس صفة المترجم أو المعد **لم ينقل النص الى الجو المصرى الخالص** الذى كان ينبغى أن ينقله اليه .. فماذا فى مسرحية بنتر أولا وقبل كل شىء ؟!

شقيقان .. الأصغر يعمل مقاولا معماريا ويمتلك عددا من المنازل أحدها مهجور يشغله الأكبر وهو مهندس ديكور يحلم بانشاء ورشة فى الحديقة ، ولكنه فقد الوعى تماما منذ خروجه من مستشفى الأمراض العقلية .. يصحب معه ذات ليلة ، رجلا مسنا وعاطلا بعد أن ينقذه من عصابة لصوص .. ويصل الأخ الأصغر فيصادق الضيف الغريب ويعرض عليه وظيفة حارس للبيت ولأخيه الذى يضيع أيامه سدى .. ويتعاطف الرجل مع المهندس ويبدى استعداده لمساعدته ، غير أنه يرفض ويطلب منه مغادرة البيت لأنه يصدر أصواتا مزعجة فى أثناء الليل ..

مضمون عبثى ــ كما هو واضح ــ ولكن **فهيم القاضى** حاول عبثا أن يمنطقه بتقريبه الى الواقع .. فجعل من المقاول الأخ الأكبر الذى يتسلط على أخيه الأصغر لدرجة ادخاله مستشفى للأمراض العقلية ، حتى ينفرد بصديقة أخيه التى يمنيها بالمجد الفنى ، فى الوقت الذى يستغلها فيه كراقصة .. وينتهز فرصة وجود الرجل العاطل فيعينه حارسا على أخيه ليمنعه من استقبال المرأة .. وعندما يجدهما الحارس معا يهددهما بمسدسه الذى توقظ طلقاته ذاكرة المهندس فيتعرف على حبيبته .. ويحدث تحول مفاجىء فى شخصية الحارس الذى يحميهما فيخرج بهما من

البيت المهجور بعد أن يحبس فيه الأخ الجشع وبعد أن يجبره على الاعتراف بكل شيء .. تحت تهديد السلاح !

هـذا التغيير غير المنطقى وغير المشروع الذى شـوه النص الأصلى لهارولد بنتر ، هو الذىحاول **حسـين جمعة** بشـكل أو بآخر أن يجسـده فوق المسرح ، من خـلال اخراج اعتمـد على الحركة المسرحية من ناحية والديكورالتشكيلى من ناحية أخرى.. ومن خلال بعدى الحركة والديكور حاول جاهدا أن ينقذ النص الأصلى من هوة التمصير التى وقع فيها .. أما اداؤه لشخصية الحارس ــ بعد ١٤ سنة من احتجابه عن التمثيل عقب قيامه بدور **زيطة** فى مسرحيـة **زقاق المدق** ــ فيؤكد موهبتـه التى لم تجـد فى دور الحـارس ، برغم طوله ، ما يمكنهـا من التفجر والانطلاق ، مما ألجأه الى مضـاعفة جهده الأدائى ، كذلك كان الممثل الكبير **توفيق الدقن** اكبر من دوره طولا وعرضا ، ومع هـذا لم يقع فى هـوة المغالاة .. أما **حسين الشربينى** فقد كان على الرغم من مرانه الكثير على خشبة المسرح والتزامه حدود دوره ، غير موفق بوجه عام فى اداء هذا الدور نتيجة لعصبيته الزائدة وجموده غير المبرر ، فضلا عن صوته المختنق الذى ينطلق بصعوبة واضحة .. أما **سـميرة محسن** ــ التى جئ بهـا لتخلف **عزيزة راشـد** بدون سـبب واضح ــ فقـد كانت كعهـدنا بها متعثرة الخطى فاقدة الاتجـاه ينقصها الكثير من المران على فن الأداء التمثيلى الحديث .

ويبقى السؤال الهام : **لماذا تمصر الحارس** ــ هكذا أو على اى نحـو ، لمسرح الحكيم أو لغيره من المسـارح ــ بينما النص ومؤلفـه ينتميان الى مسرح العبث أو اللامعقول الذى لا يصـلح بطبيعته للتمصير ؟! .. وما معنى أن يقوم مترجم متخصص مثل الدكتور شفيق مجلى بترجمة النص الأصلى ثم يعهد الى آخـر بتمصير الترجمة وليس النص ؟ !

ان المكان الطبيعى لمسرحيــة الحــارس الطليعية هو مسرح الجيب التجــريبى ، وليس أى مسرح آخــر .. على أن تقــدم الحــارس فى نصــها الأمين ، ودون ان تفســده يد التمصــير .. فالحارس الذى قدم فوق المسرح ، انما هو حارس فهيم القاضى، وليس حارس هارولد بنتر .. انه حارس خصوصى .. جدا !

*

من الذى هبط .. فى المسرح ؟ !

أسعد كتاب الغرب حظا فى ترجمة مسرحياتهم الى العربيــة وأكثرهم حضورا على خشــبة مسرحنــا المصرى ، هو الــكاتب الســـويسرى فريدريش دورينمــــات الذى ترجمت له خمس مسرحيات ، عرضت جميعا على امتداد خمسة مواسم تكاد تكون متتالية .. وهى علماء الطبيعة و روموليوس العظيم وزيارة السيدة العجوز و الشهاب ، وأخيرا هبط الملاك فى بابل التى عرضها مسرح الحكيم تحت اسم سلطان زمانه .. فهل يعنى تقديم دورينمــــات للمرة الخامسة أنه أهم كتاب الغرب ؟ أو أنه أفضل كتاب مسرح العبث ؟ أم أنه صاحب اتجاه جديد وفريد فى المسرح العالمى ؟ وأنه أكثر الكتاب تجاوبا مع جمهور مسرحنا المصرى ؟ !

الذى لا شك فيه أن **دورينمات** يعد واحدا من اهم كتــاب المسرح الحديث ولكن الذى لا شك فيه أيضا أنه ليس أهمهم على الاطلاق .. فهناك من هم أكثر واعمق منه فكرا وفنا ومع هذا لم يقــدم واحد منهم حتى الآن .. **جيرودو ، جينيــه ، كوكتــو ، أوزبورن ، شحادة ، ماكس فريش** .. والذى لا شك فيــه أخيرا ان دورينمات الذى حظى بتجاوب جمهورنا مع أروع مسرحيــاته **زيارة الســيدة العجوز** لم يحظ بهــذا التجــاوب مع مسرحيــاته

الأخرى ، بما فيها هذه المسرحية **هبط الملاك فى بابل** او **سلطان زمانه** .. فما الذى تقوله المسرحية كما قام بترجمتها الى الفصحى **انيس منصور** ؟ !

ملاك يهبط من السماء وبصحبته فتاة ، وعدتها السماء لأفقر أبناء الأرض .. هذا المعدم هو آخر من بقى من شحاذى بابل ، يؤثر الشحاذة على وظيفة تكفلها له الدولة التى يقرر ملكها الغاء التسول ، كما يقرر منازلة الشحاذ العنيد فى مباراة شحاذة من يخسرها ينفذ رغبة الآخر .. ويخسر الملك المباراة ومع هذا يفوز بالفتاة بعد أن يتنازل له الشحاذ عنها كما يفوز بقلبها بعد أن يتنكر فى زى شحاذ .. وسرعان ما يتخلى عنها كى يحصل على سلفه الملك السابق أسيرا .. وما أن يستتب له الحكم حتى يأمر باستدعاء الفتاة التى يشعر نحوها بحب أشعله وقوع المدينة كلها فى غرامها .. وما أن تتعرف الفتاة على الملك حتى ترفضه ، لأنها احبت فيه الشحاذ ، وهنا يأبى الملك أن يضحى بملكه من أجلها كما يأبى الجميع التضحية بمصالحهم الاقتصادية .. وأخيرا لا يصحبها غير الشحاذ الوحيد والباقى الذى لا يملك ما يضحى به سوى ترك مدينته التى أفسدها حب المال والنساء والسلطان .

المسرحية ، فى حقيقتها، تسخر من **الطوباويين** الذين يحلمون باقامة مدينة فاضلة تخلو من الفقر والفقراء ولا تخلو من الفوضى .. فى السياسة والدين والأخلاق وخاصة هذه المدينة **بابل** التى أفسدها حب المال والنساء والسلطان .. فى اطار من الكوميديا الراقية التى تعمق احساسنا بالتناقض داخل المجتمع الانسانى الواحد .. ولكنها ليست كوميديا مرتجلة تستهدف مجرد التسلية بكلمات رخيصة وعبارات مبتذلة كما فعل **احمد عفيفى** الذى عهد اليه بذلك من خلال تحويل الفصحى التى ترجم اليها **انيس منصور** الى العامية الدارجة التى قام بها هو .. ونسأل لماذا لم يعهد الى أنيس منصور نفسه بالقيام بهذا العمل ، على الأقل

بحكم خبرته السابقة فى التحويل ، فلا نجـد الجواب ؟ ومع ذلك فرغم احتفاظ المحول ببناء المسرحية وأحداثها وشخصياتها الا أنـه قد اقحم الزجل على الحوار كما أقحم الغناء على النص فضلا عن ضعف مستواهما الواضح مما أدى الى هبوط العرض وتسـطيحه فكريا وفنيا .. سـاعد على ذلك **الديكور** بمسـاحاته الزائدة عن احتياجات العرض **والموسـيقى** بألحانها القريبـة من المونولوجات الشعبية **والأداء** بواقعيته ورمزيته وتعبيريته فى وقت واحد .

أما المسئول عن تخبطهم جميعا فهو الاخراج الذى تخبط هو الآخر فى أساليب مختلفة ومتعارضة من خلال رؤية ضبابية لا ندرى كيف سمح المخرج لنفسـه أن يسـميها **تمردا على بعض تقـاليد المسرح وأشكاله وتركيباته** مستندا فى ذلك الى ما أسـماه تبريرا **بروفة المسرحية ؟ !** فهل يكفى أن يسـميها بروفة مسرحية حتى يلغى سـتار المسرح بلا مبرر ؟ وحتى يقـوم باخراج الارشـادات المسرحية التى نص عليها المؤلف ؟ وحتى يحمل النص بدعة المسرح الشامل حيث الرقص والموسيقى والغناء ؟ الغريب حقا أن **سـمير العصفورى** الذى قدم دورينمات ، قبل سفره الى الخارج ، كان أكثر توفيقا من عودته الى تقديمه مرة ثانية ، كان على الأقل أكثر احتراما لاسم الكاتب وأكثر تفهما لعمله المسرحى .. كذلك كان كل من **حسن البارودى** و **عبد الله غيث** فى **زيارة السيدة العجوز** عنهما فى هذه المسرحية .. أما الأول فقد أصبح من حقـه أن يسـتريح بعد أن أدى رسـالته كاملة ورائعة حتى الآن .. وأما الآخـر فلم يكن فى أسعد حالاته المسرحية بقيامه بهذا الدور الكوميدى الخالص وخاصة أمام ممثل كوميدى كبير مثل **عبد المنعم ابراهيم** الذى كان أكبر من دوره كما كان هو بؤرة الكوميديا فى العمل كله .. وتجىء **نادية رشاد** التى كانت تائهة وسط هؤلاء جميعا ، غير قادرة على الحركة ، غير معبرة على الاطلاق .

وبعد .. فليس الملاك هو الذى هبط فى بابل ولا السلطان وانما الذى هبط فى مسرح الحكيم هو الاعداد والاخراج !

*

من هو الملك .. ومن هم الشحاذون ؟ !

الأوبرا هى المسرحية التى يؤدى حوارها كله بالغناء .. أما الأوبريت فهى المسرحية التى يؤدى معظم حوارها بالغناء ، ويتخللها حوار كلامى لا غناء فيه .. و ملك الشحاتين قياسا على ذلك ، لا هى أوبرا ، ولا هى أوبريت .. انها مسرحية غنائية ، حوارها الكلامى يتضمن أغنيات فردية وجماعية ، وبعض حوارها يؤدى بطريقة الغناء .. ولكن ما هى قصة ملك الشحاتين ! .. من هو الملك .. ومن هم الشحاذون ؟ !

كتب الشاعر الانجليزى **جون جاى** فى عام ١٧٢٨ ، مسرحية غنائية بعنوان : **أوبرا الشحاذ** ، يندد فيها بالمترفين والأغنياء ، **دفاعا** عن المعدمين **والفقراء** .. يدور موضوعها حول قاطع طريق يتزوج سرا من ابنة أفاق كبير ، هذا الأفاق يرشو رجال البوليس للانتقام من خاطف ابنته ، الذى يحتمى بصاحبته البغى .. ولكنها تشى به فى الوقت الذى تساعده فيه احدى زوجاته على الهرب .. الا أن امرأة أخرى من صديقاته تتسبب فى القبض عليه ومحاكمته .. وقبل أن ينفذ فيه حكم الاعدام يصدر أمر بالعفو عنه .. **وقد** تأثر الكاتب الألمانى الشهير **برتولت بريخت بعد** مائتى عام **بهذا الموضوع** الانسانى الكبير ، فعالجه بطريقته الملحمية التعليمية فى مسرحية كتبها عام ١٩٢٨ ، بعنوان **أوبرا البنسات الثلاثة** .. وبعد أكثر من أربعين عاما أخرى ، يجىء **نجيب سرور**

ليتناول الموضوع نفسه ، متأثرا الى حد كبير ببريخت .. فكيف صاغ كاتبنا المصرى موضوع مسرحيته الغنائية **ملك الشحاتين ؟ !**

لجأ الى العالم السفلى ، عالم الجريمة والشر ، حيث يشتت الفقراء فقرهم بالتحدى ، بينما يدعم الأثرياء ثراءهم بالاتحاد .. فأبو مطوة شاب قوى لفظه المجتمع البورجوازى الكبير ، فوقف على رأس مجتمع من اللصوص صغير ولكنه خطير .. أراد أن يدعم قوته بالتضامن مع « أبو دراع » الذى يقف على رأس مجتمع المتسولين ، فتزوج من ابنته الماظ .. غير أن ملك الشحاتين يرشو الضابط الانجليزى ليقبض على خاطف ابنته ، الذى يحتمى بزوجته الأولى ، بائعة الهوى التى ترشد عنه فى مقابل ألف جنيه .. ويتنبه أبو مطوة لدور الضابط فيدفع له أكثر حتى يفرج عنه ويضع أبو دراع فى مكانه .. الا أن الماظ تقود رجال الزعيمين لتحطيم السجون واطلاق سراح الجميع .. وهنا تطلب أن يتنازل أحدهما للآخر عن قيادة جيش الاتحاد، ولكنهما يتمسكان بالمعلمة .. فتلجأ الى جمهور الصالة ليقول الكلمة الأخيرة ، بعد أن تحتار بين أبيها وزوجها ، على طريقة **جولييت شيكسبير أو شيمان** بطلة مسرحية **السيد لكورنى .**

وهكذا وبمقدار ما وفق **نجيب سرور** فى **تعرية البورجوازية المصرية ، وعلى رأسها الملك أيام الاحتلال البريطانى** ، توفيقه فى ادارة الصراع بين **الشحاتين و الحرامية** من ناحية ، ثم صراعهما مع طبقة الأغنياء والمحتلين من ناحية اخرى .. **اخفق فى جعل المتصارعين هم الأشرار المنبوذون بدلا من الشرفاء المطحونين** أو **العمال والفلاحين** .. كذلك اخفق فى اختيار كلمات الأغانى والكلمات التى تؤدى بالغناء ، فضلا عن بعض كلمات الحوار المكشوفة وغير اللائقة .. أما **الموسيقى** فكانت اكثر تعبيرا من **الألحان** ، باستثناء لحن المساجين .. وأما **الملابس** فكانت أكثر

تنسيقا من **الديكورات** ، باستثناء ديكور بيت الهوى .. واما **حركة المجاميع** فكانت أكثر اتقانا من **الرقصات** ، باستثناء رقصة الكاوبوى .. ولقد حاول **جلال الشرقاوى** أن يضع كل هذه العناصر المسرحية ـ على ضعفها ـ فى خدمة الدراما الغالبة على العرض والتى جعلت منه **مسرحية غنائية** بالدرجة الأولى .. الا أنه لم يملأ المسرح بالحياة وان ملأه بالحركة .. وعمل على كسر الايهام التمثيلى بالفعل (نزول أبو مطوة وأبو دراع والراقصات الى مقدمة الصالة) ، دون أية ضرورة فنية ، بينما اكتفى بالقول (توجه الماظ الى الجمهور) ، حيث كانت الضرورة الفنية تستدعى التحامها بجمهور الصالة ووضعه أمام المشكلة الحاسمة دون انتظار لاجابة متسرعة أو لاجابة على الاطلاق .. ومع ذلك استطاع جلال الشرقاوى أن يفجر طاقات **عزت العلايلى** بعد سنواته الضائعة فى المسرح ، بما لا يقل عن مقدرة **يوسف شاهين** فى تفجير طاقات هذا الممثل الموهوب بعد سنواته المضنية فى السينما .. فان لم يستطع أن يطربنا بصوته المسرحى ، فقد حاول الحفاظ على الايقاعات الموسيقية بحسه الفنى .. أما المطربة **ليلى جمال** فكانت موفقة فى التمثيل قدر توفيقها فى الغناء .. وأما الممثلان الكبيران **صلاح منصور وملك الجمل** ، فكانا راسخين فى الأداء ، قادرين على التلوين الصوتى والحركى معا .. الا أن دور ملك الجمل لم يخدم دراميا فلم تستثمر بالتالى استثمارا كان من شأنه أن يفيد العرض المسرحى ..

على أن هذه المسرحية الغنائية وان تفوقت دراميا على اوبريتات مثل ياسين ولدى و شهرزاد و القاهرة فى ألف عام .. الا أنها تظل أقل منها جميعا ، من حيث مستوى الموسيقى والرقصات .. وان كشفت فى النهاية ، هى وسابقاتها ، عن أزمة الممثلة المطربة والممثل المطرب .. فى مسرحنا الغنائى !

النجاح .. فى مدرسة المشاغبين !

فى نهاية موسم مسرحى كوميدى حافل بالعروض المتأرجحة بين النجاح الناقص والفشل التام ، سواء فى المسرح الرسمى ، أو فى المسرح التجارى ، يجىء عرض كوميدى نستطيع ـ بضمير مستريح ـ أن نعده من العروض النظيفة والناجحة فى وقت واحد .. والغريب حقا أن يكون هذا العرض الكوميدى النظيف من انتاج القطاع الخاص و فرقة الفنانين المتحدين بالذات ! .. فماذا فى هذا العرض ؟ .. وما هى أسباب ذلك النجاح الغريب ؟!

مدرسة المشاغبين ، لا تضم فى الحقيقة غير فصل واحد يحتوى على خمسة تلاميذ مشاغبين بينهم ابن الناظر نفسه .. وقد تم عزلهم حتى لا تتفشى عدوى الفساد فى أرجاء المدرسة .. ويفاجأ الناظر بأن المدرس الجديد القادم الى المدرسة ، **آنسة** تصر على التدريس فى **فصل المشاغبين** ، بهدف تقويمهم ، كجزء من رسالة الدكتوراة التى تعدها فى أصول التربية وعلم النفس .. أما المشاغبون فيعملون على تحدى ارادتها بكافة الطرق ، بما فى ذلك طريق العنف ، فى الوقت الذى تعاملهم فيه بود بالغ ولطف كبير .. وتنجح فى استقطاب زعيمهم ، لتستطيع من خلاله السيطرة على الآخرين .. ولكنها تواجه بمشكلة أخرى ، لقد وقع الجميع فى غرامها ، بما فيهم الناظر نفسه ، الذى يفشل فى التقرب اليها ، فيعمل على نقلها .. على أنها تسبقه فى طلب النقل بعد أن تكون قد نجحت فى تقويم المشاغبين ، أولئك الذين لا يملكون أمام توديعها الا الدموع والأغنيات .. تلك هى مسرحية **مدرسة المشاغبين** ، التى لم تأخذ من الفيلم الامريكى سوى الاسم ، فى الوقت الذى افادت فيه افادة كاملة من مسرحية فرنسية بعنوان : **المدرسة الجديدة ..**

المسرحية اذن **مقتبسة** .. قام باقتباسها **على سالم** ..
وربما كان هذا هو أحد مقومات نجاحها .. فعلى سالم فيما يبدو،
مقتبسا أو معدا افضل منه مؤلفا .. فأقوى مسرحياته **انت اللى
قتلت الوحش**، مقتبسة .. بينما أضعف مسرحياته **الملوك
يدخلون القرية** مؤلفة .. ومن النوع الأول **طبيخ الملايكة** .. ومن
النوع الثانى **الراجل اللى ضحك على الابالسة** .. ومع هذا ففى
مدرسة المشاغبين منزلق لا يستهان به، فالآنسة التى تتولى
التدريس فى مدرسة ثانوية للبنين، شيء يخالف واقعنا الاجتماعى،
ولا يكفى لتبريره أن تكون **المسرحية كوميدية**، وخاصة اذا كانت
تقوم على أساس واقعى .. مثل هذا المنزلق وقع فيه **جلال
الشرقاوى** على مستوى الاخراج .. فلا يكفى ان تكون **المسرحية
غنائية** حتى تقحم اللوحات الاستعراضية، وخاصة اذا كانت تقع
فى الحلم أو فى الخيال المتعارض مع الأسلوب الواقعى الذى التزم
به المخرج منذ البداية .. وما كان هذا ليلغى اللمحات واللفتات
الفنية الخلاقة التى ظهرت فى حركات الممثلين، وتجلت فى تحركاتهم
جميعا .

يأتى فى طليعة هؤلاء الممثلين الفنان المبدع **عبد المنعم مدبولى**
الذى يتمتع بمقدرة فائقة على التحكم فى حركات جسمه وتعبيرات
وجهه ونبرات صوته، بتلقائية بعيدة عن المغالاة، وبنفس القدر
الذى يتحكم فيه بعلاقته بالممثلين من حوله، وكأنه مايسترو يقود
كل ما هو بشرى فوق خشبة المسرح، بما فى ذلك بشريته هو ..
أما **سهير البابلى**، فلم تكن فى مثل الجدية التى ظهرت بها فى
المسرح الرسمى، برغم مبالغتها فى الانطلاق، غير أنه الانطلاق
الذى هوى بها الى الاستهتار بالأداء التمثيلى .. كذلك كان
عادل امام مهرجا لا مضحكا، أما اعتماده على تعبيرات وجهه التى
جمدت عند حركات بعينها، فقد تصلح فى السينما، ولكنها

لا تكفى لخلق ممثل كوميدى فى المسرح .. هذا على العكس تماما من **سعيد صالح** ، الذى اعتمد فى اضحاكه على ما فى النص من مواقف كوميدية استطاع أن يؤديها بكوميديا نظيفة ، بعيدة عن التكلف أو الابتذال ، ولا يعيبه سوى مجاراته لعادل امام فى الخروج على النص ، والمبالغة فى التهريج .. وعلى الوجه الآخر من **نظيم شعراوى** ، الذى أشاع بجموده ورتابته جوا من التوتر لدى الجمهور ، فضلا عن الممثلين ، استطاع **حسن مصطفى** أن يشيع البهجة ، بعفويته وهدوئه ، خلال لحظات ظهوره الخاطفة فوق المسرح .. وقد أجاد من الممثلين الناشئين **أحمد زكى** ، بجديته وفهمه لدوره ، و **يونس شلبى** بخفته فى الأداء والحركة ..

تبقى العناصر المسرحية الأخرى ، التى برزت من بينها ألحان سيد مكاوى ، وموسيقى خاتشادوريان ، والتى عزفت جميعا بقيادة البيانست أبو زيد حسن ، عن طريق الأداء الحى ، الذى أكسبها حياة حقيقية .. أما الديكورات فكانت أكثر توفيقا من الرقصات فى هذه المسرحية الغنائية التى أفادت كثيرا مما توافر لها من عناصر التكامل الفنى ، اقتباسا واخراجا وتمثيلا ، فضلا عن الموسيقى والألحان .. وربما كان هذا التكامل هو سبب ذلك النجاح غير المتوقع .. فى مدرسة المشاغبين !

*

الريحانى .. فنان الضحك والبكاء !

هل يعد نجيب الريحانى كاتبا مسرحيا أم مجرد مقتبس ؟ وهل هو كاتب مرحلى أم كاتب لكل العصور؟ وهل كانت مسرحياته تعتمد على شخصيته أم أنها صالحة لأى ممثل قدير ؟ .. تلك وغيرها أسئلة تثيرها مسرحية حكاية كل يوم التى قدمها المسرح الكوميدى .. فما هى حكاية هذه المسرحية ؟!

فندق فى ضاحية حلوان ينزل به مرضى الأعصاب للاسترخاء ، ولكنهم لا يستريحون الا لمديره الشاب الذكى الذى يجيبهم الى ما يطلبون .. ويصله خطاب بقدوم زوجته الغائبة منذ ثلاث سنوات ، منذ أن ذهبت لشراء ورقة ملح ولم تعد .. ويفاجأ صلاح بست أبوها وقد أصبحت جوليناز الممثلة المشهورة التى جاءت تطلب الطلاق لتتزوج من شاب دلوعة ولكنه مليونير .. يرفض صلاح فى البداية فتغريه بالمال ثم تهدده بالمحكمة ثم تعمد الى اهانته واحتقاره ، وعندما يقرر أن يطلقها بلا مقابل تتمسك به غيرة من السائحة السويسرية الثرية التى ظنت انها تحبه وانه سيتزوجها .. وأخيرا تقرر اعتزال الفن والعودة الى صلاح بل الى حبها القديم فى درب العجانة .

الحكاية اذن ليست **حكاية كل يوم** بقدر ما هى حكاية قديمة ومستهلكة من حكايات مجتمع ما قبل الثورة ، حكاية من الصعب ان ينفعل بها أو يتفاعل معها متفرج السبعينات الذى يعيش مجتمعا مختلفا كل الاختلاف .. فانسان ما بعد الثورة تشغله هموم أكبر وتستحوذ على فكره مشاكل أعمق .. حتى ما كان يضحكه فى الأربعينات لم يعد هو ما يضحك له فى السبعينات ، خاصة اذا كان الضحك نابعا من شخصية مألوفة وحركات معروفة ومواقف مكرورة كالنكتة التى يقال عنها **قديمة** .. أما شكل المسرحية فتقليدى ولا يصلح فى الوقت ذاته لأن يعد تراثا يعاد كما هو أو يتجدد على مر الأيام ..

صحيح أنها قطعة من تراثنا ولكنه التراث المكتوب فى مرحلة بعينها ولجمهور بالذات وليس التراث الحى الذى يتجدد فى حياتنا المعاصرة .. وليس معنى هذا أن **نجيب الريحانى** ملك للتاريخ وحده ، الا فيما يتعلق به ككاتب مسرحى أو كمقتبس من الدرجة الأولى شأنه فى ذلك شأن **بديع خيرى** زميله وشريكه فى **حكاية كل**

يوم و «٣٠يوم فى السجن» و « الا خمســـة » و « قسمتى » أنجح مسرحياتهما بمقاييس العصر الذى عاشـــا فيه .. ذلك أن **نجيب الريحانى** رجل مسرح من الطراز الأول ، استطاع أن يبدأ وينجح ويستمر كصاحب ومدير فرقة فى وقت أفلس فيه **عزيز عيد** ، **وجورج أبيض** ، **ويوسف وهبى** ، **وفاطمة رشــدى** وان ظلوا مثــل نجيب الريحانى ممثلين قديرين ..

ولما كان **نجيب الريحانى** هو **مقتبس** مسرحياته وهو **مخرجها** وهو **ممثلها الأول** كان يفصل دوره على مقاس شــخصيته بحيث يصعب على اى ممثل غيره أن يرتدى هذا الدور أو يقلد صــاحبه مهما بلغت مقدرته من التقليد والمحاكاة خاصــة اذا كان ذلك أمام جمهور شاهده على خشبة المسرح أو رآه على شاشة السينما .. ومن هنــا برزت حســاسية التجربة التى قام بهــا الممثــل الكبير **عبد المنعم ابراهيم ..** فبالرغم من أنه لم يفكر فى تقليد الريحــانى الا أنه كان سجين فكر الريحانى وبالرغم من اعتماده على فن الآداء التمثيلى الحديث الذى يخلو من المبالغة والمغــالاة الا أنه لم يكن فى أروع حالاته التمثيلية .. وقد تنطبق نفس الملاحظة على **آمال زايد** التى قامت بدور **مارى منيب** وان أكدت حضورها كممثلة شديدة اللماحية والفطنة .. أما **شفيق نور الدين** فقد كان دوره أصـــغر من حجمه بكثير ، الأمر الذى جعله يؤديه من الخــارج بدلا من أن يعايشه ويحياه .. تبقى **نبيلة عبيــد** الضيفة القــادمة من **المسرح التجارى** بمفاهيم مختلفة ومعايير مغايرة لما ينبغى أن يكون عليــه **المسرح الرســمى** للدولة ، فاذا أضفنا الى ذلك عدم قدرتهــا على تلوين صوتها ولا على تشكيل حركتها ، استطعنا أن نقــول انهــا كانت دون مســـتوى دورها بكثير ، لقد كانت تتحرك ولا تمثل ، تتكلم ولا تقول شيئا على الاطلاق ..

والغريب بعــد هــذا كله أن المخرج **نور الدمرداش** لم يترك

بسمات واضحة على تقديمه لهذا النص الذى سبق اخراجه بنفس الطريقة ونفس الأسلوب .. لم تكن له رؤية اخراجية جديدة ولا تفسير خاص للنص المسرحى فضلا عن أنه لم يستثمر الاضاءة ولم يوظف الموسيقى وان أفاد من الديكور افادة تعادل جودته وذوقه الرفيع ..

ان حكاية كل يوم برغم كل هذه السلبيات ، وعلى الرغم من أنها حكاية عصر مضى ٠٠ عصر الريحانى ٠٠ فنان الضحك والبكاء ، الا أنها أفضل بكثير من أغلب المسرحيات الهزلية التى تخاطب جمهور هذا العصر وتقدم كل ليلة بنجاح كبير على خشبة المسرح التجارى !

*

نجمة تحترق ٠٠ فى المسرح الكوميدى !

على مدى موسم ونصف موسم قدم المسرح الكوميدى ست مسرحيات ، بين مؤلفة ومترجمة ومقتبسة هى : حرم جناب الوزير، وابتسامة بمليون روبل ، والملوك يدخلون القرية ، والراجل اللى قال لا ، وحكاية كل يوم ، ونجمة نص الليل ٠٠ والغريب المتوقع ان واحدة من هذه المسرحيات الست لم تحقق نجاحا فنيا ، وان كانت اثنتان منها قد صادفت شيئا من النجاح الجماهيرى ٠٠ فماذا تعنى هذه الظاهرة ؟!

الظاهرة فى حقيقتها **أزمة** حادة يعانى منها **المسرح الكوميدى** الذى يقع على عاتقه عبء المنافسة العنيفة بين **مسرح الدولة والمسرح التجارى** لمجرد اشتراكه مع هذا الأخير فى تقديم لون واحد من ألوان الفن المسرحى هو **الكوميديا** ٠٠ الأمر الذى يدفع **هذا المسرح**، وهو أحد المسارح الجادة للدولة الى الانسياق وراء **هذه المنافسة**

المرفوضة أصلا بتقديم نفس المستوى من الكوميديا الهزلية التى تسمح باستجلاب **نجوم السينما أو نجوم الشباك** استرضاء للجمهور ·· والنتيجة الحتمية هى الوقوع فى خطأ «التأرجح» بين الجدية بتقديم مسرحيات ذات مستوى فنى رفيع والهزلية بتقديم مسرحيات تعتمد على الاثارة والاسفاف !

نقول هذا والعرض السادس للمسرح الكوميدى فى الموسمين الأخيرين ، ماثل أمامنا عرضا كاملا لا يعفيه من النقد أنه كان معدا للتسجيل داخل اطار **العروض التليفزيونية** التى تقدم فى حفلات الماتينيه لمدة أسبوع واحد فقط ، ثم عرض اضطرارا فى حفلات السواريه بعد أن تعطلت مسرحية « الجيل الطالع » لأسباب غير معروفة على وجه التحديد ··

ونجمة نص الليل مسرحية مقتبسة من مسرحيات البولفار أو المسرح التجارى الفرنسى اقتباسا أقرب الى النقل منه الى التمصير، وقام باقتباسها كل من : **محمود شعبان ، وأنور فتح الله**·· غير أنه اذا كان الاقتباس مثل الاعداد ــ ولا نقول الترجمة ــ مرحلة متخلفة تقرها فترات التكوين والنموفى المسرح الوطنى فان عطاء ثلاثة أجيال أو أكثر من الكتاب المصريين يفض بالضرورة هذه المرحلة العقيمة ، فاتحا الطريق أمام الكاتب المسرحى المصرى على الأصالة ·· وبالرغم من كل هذا تجىء **نجمة نص الليل** بفكر بورجوازى قديم ومضمون اجتماعى مستهلك ·

رجل أعمال يحب نجمة سينمائية مشهورة ولكنه يخشى الزواج منها حتى لا يغضب أبناؤه الثلاثة وخاصة الفتاة المتعلقة به لدرجة الجنون ·· وتهبط النجمة على بيت الأسرة ذات ليلة بحجة نفاد بنزين سيارتها فى عرض الطريق أمام هذا البيت بالذات الذى تدعى أنه لاحدى صديقاتها ·· ومع هذا يستقبلها الجميع بالترحاب والاعجاب ·· ويفاجأ الأب بها وقد تهيأت للمبيت ، فيكشف عن

ضيقه وسعادته فى الوقت نفسه ٠٠ وفى أثناء الليل يسعى اليها فى الوقت الذى يحوم فيه حولها كل من الابن الأكبر مخادعا زوجته والابن الأصغر هاربا من خطيب أخته الذى يغافل الجميع ويتـــرك البيت معها وقد أصبح مديرا لأعمالها ٠٠ تشتعل الغيرة فى قلب الفتاة وفى قلب أبيها أيضا ٠٠ ولكن النجمة تستطيع فى النهاية أن تنال حبهم جميعا وموافقتهم على زواجها من الأب ٠٠ هكذا ببساطة ورغم كل شيء !

ولقد حاول المخرج **كمال حسين** أن يخلق من **هذا العمل المسطح** سهرة تليفزيونية مسلية ولكن الموضوع فضلا عن الحوار لم يساعده على ذلك خاصة بعد أن وجد نفسه مضطرا لاخراجه على خشبة المسرح الكوميدى ٠٠ كذلك لم تساعده معظم العناصر البشرية المشتركة فى العرض ٠٠ **سناء مظهر** بمظهرها غير المسرحى وظهورها المثير فوق المسرح دون محاولة منها لأن تتقمص الشخصية أو تعيش الدور أو تتعمق فى أدائه على أقل تقدير ٠٠ **وكوثر العســال** بثرثرتهـــا وانفعالها دون وعى منها بطبيعة الدور أو ادراك جاد بطبيعة الموقف **وكريمة الشريف** التى بدت فى دور الفتاة الصـــغيرة كالعجـــوز المتصابية تؤدى دورها من الخارج دون اندماج فى الشخصية أو حتى اقتناع بالدور بحيث تتمكن من اقناع المشاهدين ٠٠ **وسـلامة الياس** الذى بدا كالممثل الهزلى عندما يقدم مشهدا جادا لا يثير البكاء ولا يدفع الى الضحك ٠٠ أما **عبد الوهاب خليل** فلم يجد فى دوره ما يساعده على الانطلاق الكوميدى وكان فاترا متراخيا على الرغم مما ينطوى عليه من طاقة فنية كبيرة ٠٠ وأما **صلاح السعدنى** فقد حاول جاهدا أن يخلق دوره بنفسه ولكن ممكنات الدور لم تساعده على تفجير طاقته الكوميدية الوفيرة فبدا فوق المسرح كالمغلوب على أمره ٠٠

يبقى الديكور الذى صممته المهندســـة زناد أبو العينين على الرغم من هبوط مستوى المنظر الثانى ، بقعة ضوء حقيقية فى سماء

هذا العمل المسرحي المعتم الذى خلا لا من نجمة نص الليل وحدها ، ولكن من أى نجمة على الاطلاق !

❋

متلوف ٧١ ٠٠ قبل القرن العشرين !

التراث المسرحي ، سواء كان عالميا أم محليا ، اما أن يقدم كما هو ـ استعراضا للفكر والفن عبر التاريخ واختبارا للحس والذوق العام ـ أو يعالج معالجة عصرية ، استلهاما للحضارة الانســـانية ، وتمشيا مع العصر ٠٠ أما مسألةالتمصير الجزئى فهذا هو الخطأ الذى وقع فيه المسرح القومى عند تقديمه لمسرحية الكاتب الفرنسى الكلاســـيكى موليير بعنوان متلوف ٧١ ٠٠ فلا هو قدم ترتوف ، ولا هو قدم متلوف ٠٠ فماذا قدم اذن ؟!

قدم **المسرح القومى** اعدادا صاغه **عبد الفتاح مصطفى** زجلا مخففا سنة ١٩٧١ ، عن تمصير كتبه **عثمان جلال** زجلا ثقيلا ســـنة ١٨٧٢ ، لنص وضعه **موليير** شـــعرا تقليديا ســـنة ١٦٦٧ ٠ أما المسرحية فتدور حول **رجل دين** خائن وأفاق يستغل ثقة **رب الأسرة** وحماقته فيعيث فسادا فى البيت ٠٠ يحول دون زواج الابنة من خطيبها ليفوز هو بها ، ويتسبب فى طرد الابن حتى لا يقف عقبة أمام مخططاته ، ويستولى على حجة البيت بالتنازل ، ولا يتورع فى النهاية عن مغازلة الزوجة والتهكم على الزوج ٠٠ وعندما ينكشف أمره يطالب بطردهم جميعا ٠٠ ولكن اجراءات تسجيل عقد التنازل غير الشرعية ، تنقذ الأسرة من الهلاك ، وتسوقه الى الســـجن ، **عظة للمخدوعين قبل أن تكون عبرة للمخادعين ٠٠**

فاذا كان **عثمان جلال** قد اكتفى بتحويل رجل الدين من قس الى شيخ وقلب الأسرة الفرنسية بأسمائها الأوروبية الى أسرة مصرية

بأسماء عربية ، واستبدل بالشعر الزجل ، دون أن يغير كثيرا من المضمون والتناول ، احساسا منه بأن مجتمع القرن التاسع عشر المصرى لا تزال فيه بقية من نماذج مجتمع القرن السابع عشر الفرنسى ٠٠ فان **عبد الفتاح مصطفى** لم يدرك حقيقة التغير الاجتماعى والتطور الفنى اللذين جاءت بهما الثورة فى احتفاظه بهذه العناصر جميعا ، وخاصة الزجل الذى كان من أبرز عيوب العمل وأصرخها على الاطلاق ، لافتقاره الى العصرية والتلقائية وان ظل هو مصدر الضحك لما فيه من غرابة ، أقرب الى السذاجة والافتعال ٠

أما تصور المخرج **عبد الرحمن أبو زهرة** للنص فى ثوبه العصرى ، فلم يتحقق كثيراً ، لأنه لم يكن مكفولا أصلا مما اضطره ، بالرغم من بطء الايقاع والحركة ، الى الاعتماد على **عصرية الاخراج** ، وما يستتبعه من ديكور وملابس وموسيقى وأداء ٠٠ غير أن الاحتفال بعيد الميلاد على الطريقة الغربية ، بما فيه من رقص وغناء ، لا يكفى للدلالة على أننا فى **مصر ٧١** ٠٠ كذلك لايكفى **الديكور الحديث** الذى صممه **عبد المنعم كرار** ، خاصة وأنه يقع فى تناقض صارخ بين الفيلا ذات الأشجار والصالة ذات الأرضية البلاط من ناحية ، وبين المائدة ذات المقاعد الوثيرة والطبلية ذات الشلتة المستديرة من ناحية أخرى ٠٠ ولا تكفى أيضا **الملابس العصرية** ، وان أظهرت هى الأخرى تناقضا بين الثياب الفاخرة التى يرتديها أفراد الأسرة ، وعلى رأسهم متلوف وثياب الزوج التقليدية ، وعلى رأسه الطربوش ٠٠ أما موسيقى **كمال بكير** فقد ابتعدت بالعمل عن طابعه العصرى ، فالمقدمة طويلة وأغنيتا الافتتاح والختام تساهمان ، مع مشاهد الفلاش باك المثبتة عند نهاية المسرحية ، فى الاقتراب من صندوق الدنيا وخيال الظل والابتعاد عن مسرح ٧١ ٠

أما **متلوف ٧١** فهو **عبد المنعم ابراهيم** ، الذى أدى دورا كبيرا وليس طويلا ، بتمكن بالغ وحساسية شديدة ، أمام **شفيق نور الدين** شيخ المسرح القدير وان تأثر كثيرا بحركات **عبد الرحمن أبو زهرة**

الجنسية والمبالغ فيها وكان الطبيعى أن يتبادلا دوريهما حتى يتفق الشكل مع المضمون من ناحية ، ومن ناحية أخرى مع **سميحة أيوب** التى أدت دور الزوجة ببراعة وشفافية تصدران عن خبرة أكثر من صدورهما عن معايشة واندماج ، دون أن يفوق أدوارا لها سابقة كثيرة .. وتجىء **فردوس عبد الحميد** غير مناسبة لدورها ، وان أدته بفهم وخفة ظل لا يعيبها غير صوتها الخالى من التلوين .. وكذلك **أشرف عبد الغفور** الذى كان جامد التعبير والحركة ، مفتقرا الى التلقائية والاسترسال .. ويبقى **ابراهيم الشامى** ، الذى بدا غريبا على دوره الغريب ، محققا بذلك خطوة الى الوراء ، بعد دوره الخلاق فى مسرحية **سر الحاكم** .

وهكذا يحقق ذلك الموسم ريبرتوارا من التراث يصل الى ثلاث مسرحيات .. أولها سر الحاكم التى نجحت لاعتمادها على شخصية تاريخية تصلح لكل العصور ، بينما المسرحيتان الأخريان حكاية كل يوم ، ومتلوف ٧١ ، لم تحققا نجاحا ملموسا لاقتباسهما موضوعات غريبة على مجتمعنا ولا تنتمى بالتأكيد الى عام ٧١ اللهم الا اذا كان ذلك العام ، قبل القرن العشرين !

*

العيال .. الفنانين المتحدين !

مما لاشك فيه ان فرقة الفنانين المتحدين هى التى إستطاعت بمسرحية « سيدتى الجميلة » التى قدمتها منذ سنوات ان تلفت انظار النقاد الى المسرح التجارى وأن تنبه الفرق الأخرى الى الأعمال العالمية الكبيرة والناجحة وان تستقطب فنانى ومؤلفى المسرح الرسمى وتنافسه فى ميدانه وتقهره على أرضه ثم تستدرجه وتسحب جمهوره .. ولاشك أيضا أن ذلك كله تأكد بعد سنوات عندما

قدمت نفس الفرقة مسرحية « مدرسة المشاغبين » فحلت بها المعادلة الصعبة التى ظلت تؤرق مسرحنا المصرى ونعنى بهـــا معادلة الجمع بين الفن والمتعة باعتراف النقاد الجادين جميعا بعد طول اهمـــال وتعال ٠٠ ولكنها فى الوقت نفسه تسببت فى تفشى ظاهرة الاعداد والتمصير والاقتباس تلك الظاهرة التى تساهم فى العودة بالمسرح، أى مسرح الى الوراء مهما صادفت من نجاح تجلى واضحا فى : ســنة مع الشغل اللذيذ ، ونسبيا فى فندق الأشغال الشاقة ، وموسيكا فى الحى الشرقى وقصة الحى الغربى والعيال الطيبين ٠

« **والعيال الطيبين** » التى وضـــعت من جانب واحد حدا لأطول مواسم مسرحنا الصيفية وأعلنت من جانب واحد أيضا بدء أقصر مواسمه الشـــتوية **هى** البديل الشرعى والمشروع **لوكالة نحن معك** أو الكبوة التى كادت ان تصيب الفنانين المتحدين بضربة قاصـــمة لو لم تعمل الفرقة على الوقوف فى الحال والتماسك بوعى لتتخطاها دون عناد أو هتافات اعلانية أو احتماء فى ايراد الشباك ٠

والمسرحية اقتبسها المعد الشهير **على سالم** جريا وراء الانجـــاز العملى السريع مضحيا بالقيمة الفنية الباقية عن مسرحية من البولفار الفرنسى بعنوان **تشاو تشاو** تمثل مجتمعا ليس له وجود فى ظـــل ثورة اشتراكية ولا وجود ملح له فى واقعنـــــا المصرى ، مجتمع الرأسمالية المستبدة فى مواجهة البورجوازية المنسحقة ٠

وان حاول التمصير مجافيا للحقيقة والمنطق ان يخضع الاثرياء والثروة لسيطرة الطبقة الجديدة ، بصــــورة مخجلة من صــــور الانتهازية والتسلق ٠٠ وخاصة بعد تلك المصـــــالحة الفجة التى تمت بين قطبى المجتمع الغابر عن طريق زواج انثى الطبقة العليا رمزا للضعف من رجل الطبقة الدنيا تعبيرا عن القوة ٠٠

فالنشوقاتى بك صاحب احدى الشركات الكبـــرى يســــتبدل الطيب افندى أكثر مستخدميه اخلاصا وجهدا بعقل الكترونى يخطىء

فى أول عملية حسابية يقوم بها وهى تحديد مكافأة الموظف المفصول بـ ٤٢ مليما ·· ويثور الابن محاولا الانتقام لأبيه ، فتسوقه الصدفة البحتة من بولاق الى الزمالك ليحيى حفلا موسيقيا يلتقى فيه بابنة الطاغية وينطلقان معا الى بنسيون بالاسكندرية ·· وفى الصباح تتصل هى بخطيبها العجوز الثرى لتفصل الخطوبة وتتصل بوالدها لتخبره بالأحداث الجارية وبحبها الجديد ·· ويحاول هو أن يهرب منها ومن حبها ولكن الوالدين يتفقان على زواج ولديهما ويقرران موعده بعد خضوع المطعون فى شرفه وتدلل الطامع فى العودة الى عمله ·· اما وائل فيعترض فقط على الموعد بينما تعترض صوفى على هـــذا الزواج الجبـرى بلا حتمية خاصـــة وانها لاتزال تنعم بعذريتها كاملة ··

ومع ذلك يتم زواج « العيال الطيبين » من خـــلال حوار فاتر وضعيف لم يحاول الاخراج ان يكسبه دفئا وحيوية بالايقاع السريع والحركة المتدفقة ، وكان عليه أن يختصر لوحتى العقـــل الالكترونى وحجرة المدير فى ســـــبيل احياء لوحتى الحفل الراقص وغرفة البنسيون ·· وان استطاع **حسن عبد السلام** فى النهاية أن ينجو من فخ التهريج والسطحية منقذا العرض من الاسفاف والابتذال رغم تهيؤ كل الامكانيات لهما وكل المغريات ·

فكان يكفى حلول **نيللى** فى المسرح وحضور **نور الشريف** على خشبته حتى نتوقع مشـــاهدة فيلم استعراضى أو عاطفى من أفلام السينما المصرية ·· تماما كما حدث مع الثنائى **لبلبة وحسن يوسف** فى **قصة الحى الغربى** ·· ولقد تمثلت المفاجأة هنا فى احترام نيللى من ناحية لوقار المسرح والتزام نور الشريف من ناحية أخرى بتقاليده ·· وان عاب الأولى نبرات الصوت المصطنعة وعدم معايشتها لدورها رغم تمتعها بقوام جذاب وشكل اخاذ ، وان عاب الأخير أوضاع الصمت المفتعلة وعدم حفظه لدوره رغم تمتعه بقامة مرنة وملامح طيعة ·

وكان يكفى أيضا انتقال **نبيلة السيد** الى المسرح حتى ننتظر مشاهدة حلقة رمضانية من مسلسلات التليفزيون العربى ·· ولكنها ظلت حبيسة دورها المتزن مفضلة كبت طاقاتها الكوميدية على الانزلاق فى تيار الضحك الخاوى بلا معنى ·· اما **كوثر العسال** فقد استطاعت ان تعثر أخيرا على دور يناسب مواهبها الضالة رغم تفككه واقحامه بلا مبرر على مجرى الأحداث ·

ويبقى **عبد المنعم مدبولى** قاعدة تمثيلية متحركة تطلق قذائفها الكوميدية المتواصلة فتصيب وجدان المتفرج وتهز مشاعره وتحرك غريزة الضحك الكامنة فيه والمستعدة للانفجار بمجرد اللمس ·· رغم تكرار حركاته الكوميدية المعروفة ·

وبمقدار ما جاءت الموسيقى التى أعدها **فؤاد شافعى** موفقه لم ترتفع الديكورات التى أعدتها **نهى برادة** الى مستوى رفيع ··

فاذا كان القطاع الخاص قد بدأ الموسم الشتوى المتأخر بهذه المسرحية الدافئة وبمسرحيتين جديدتين عرضتنا بعد ذلك فان مسارح الهيئة ظلت تنتظر فى هدوء العمل بالميزانية الجديدة !

❋

دولى ·· ومقالب دولى !

اذا كانت «سيدتى الجميلة» هى البداية الحقيقية لنقل الأعمال العالمية الكبيرة والناجحة الى واقعنا المصرى وعلى مسارحنا التجارية والرسمية معا ، واذا كانت المسرحية نفسها هى الميلاد الحقيقى للثنائى الشهير « فؤاد المهندس وشويكار » ، فان « هالو دولى » هى الموجة الأخيرة فى بحر الاعداد والاقتباس والتمصير التى تجىء لتعلن افلاس هذا التيار العاصف وضرورة انحساره حتى يعود الهدوء

الى مياهنا الاقليمية وتعود الروح الى مسارحنا المصرية ٠ كذلك فان « هالو دوللى » هى التى تضع كلا من الضلعين غير المتســـاويين « المهندس وشويكار » فضلا عن القاعدة المتحركة التى أضيفت اليهما أخيرا أو « محمد عوض » فى مكانه الصحيح دون مغالاة وأيضــا دون تجن !

ودوللى فتاة ثرية وشقية تقع فى غرام صديقها المليونير البخيل الذى يفاجئها باختياره مصممة أزياء معروفة خطيبة له ٠٠ فتلجأ الى سلسلة من المقالب بهدف افساد مشروع الخطوبة ٠٠ تنجح أولا فى اقصاء الفتاة عنه بعد أن تنشر نبأ كاذبا عن زواجه بمليونيرة وهمية وبعد دفع أبرز وأفقر مستخدميه للتقدم لخطبتها على أنه أحد الوجهاء المرموقين ٠٠ ثم تنجح فى اقصـــائه عن الفتاة ، بعد ان تثبت له افتراء أن فتاته خائنة ولعوب ، وبعد أن تشغله باحدى معارفها من ممثلات الدرجة الثالثة وتوهمه بأنها من أعرق فروع الأسرة المالكة ٠٠ وأخيرا تساعد ابنة شقيقته البلهاء على الاقتران بحبيبها الرسام المعدم برغم معارضته الصارمة لهذا الزواج غير المتكافىء ٠٠ وعندما يكتشف حقيقة الممثلة ويعلم أن مصممة الأزياء قد تزوجت من موظفه بالفعل لا يجد أمامه غيرها فيطلب الزواج منها وهكذا يتزوج الجميع وفى ليلة واحدة ٠

واضح أن الجو العـــام للمسرحية ــ الأمريكية هــذه المرة ــ لا يصلح أصـــلا للتمصير ، كما ان المعد **عبد الرحمن شوقى** الذى اعتمد على **خاطبة** «ثورنتون وايلدر» وفيلم «هالو دوللى» لم يستطع أن ينقلنا الى جو مصرى أليف خاصة انه حاول تصوير مجتمع لايمثل واقعنا على ما فيه ولا يقترب من مشاكلنا بكل ما فيها ، مجتمع غابر لم يعد يهم الا « التاريخ » ٠٠ اما «حيله» الكوميدية فمألوفة ومستهلكة لا جديد فيها ولا طرافة لأن « حيلته » الفنية ضعيفة ومستهجنة بغير فكر يغلفها أو عمق يحميها ٠٠ وقد عمل **جلال الشرقاوى** ولا عذر له فى قبول النص ، على انقاذ هذه « التوليفة » من التفكك والتحلل

بسد ثغرات الاعداد وثقوبه فعمد منذ البداية الى الاستعراض الذى جاء مقحماً على الأحداث وان صـــادف النجاح بعض لوحاته مثــل « تشاو ٠٠ تشاو » لعدم تعارضها مع طبيعة الموقف ٠٠ وبقـــدر ما وفق المخرج فى استحداث مشاهد طريفة مثل تحول الممثلين الى مانيكانات ، وتطوير مشاهد سبق ان ابتدعها فى عروض سابقة له مثل تصور المانيكانات على انها بشر ومثل الاتصال التليفونى فى نفس المكان ، فضــــلا عن إبتكار أســـلوب عصرى لدقات المسرح التقليدية باستخدام الايقاعات الموسيقية بدلا من العصا الخشبية ٠٠ جانبه التوفيق فى استدعاء المواقف القديمة مثل الاختفاء فى الدولاب وتحت المائدة ومثل معالجة « ساق » البطلة والســخرية من العروس الشمطاء ومثل اســـتخدام منافذ القصر المتعددة فى المحاورة ، فضلا عن طول هذه المشاهد الحركية والصامتة خاصة عندما كان يظل المسرح خاليا الا من الأصوات ٠٠ أما طريقة تقديمه لأسماء المشتركين فى العرض فقد كانت على ثرائها بعيدة عن جو المسرح قريبة من جـو الســـينما والاذاعة والتليفزيون معـــا ٠٠ واما طريقة تقديمه للنجوم الاربعة على تنوعها ـ بزيطة وزفة وغنوة ورقصة ـ فقد كان مبالغا فيها ٠٠

أول هؤلاء النجوم **محمد عوض** بصـــوته الخـالى من التلوين وانفعاله الخاوى من التعبير وصراخه المدوى بلا تأثير فضلا عن حركاته المعـــادة والمكررة بغير جديد ، وان تميز بطاقة تمثيلية ومرونة جسدية ٠٠ ثم **فؤاد المهندس** بملامح وجهه الجامدة عند تعبيرات محددة وكتلة جسده الثابتة عند تشكيلات محدودة وان امتاز بقدرة على التلوين الصوتى وتقمص الشخصيات المختلفة ٠٠ **وشــويكار** بطريقتها المفتعلة والمسطحة فى الحركة وفى الحديث وكلماتهــــا المســـتهلكة والغريبة على اللغة وفى التركيب وأدائها الواحد لكل الشخصيات على اختلافها ولكل المواقف على تباينهـــا وان تمتعت بمقدرة على الجمع بين الأداء والرقص والغناء ٠٠ الا أنهم على الرغم

من الموهبة والخبرة والحضور وخفة الظل وتميز كل منهم بشخصية كوميدية متفردة قد وقعوا جميعـــا فى هوة التكرار والملل والخروج على النص دائمـــا لاعتمادهم على قاموسهم الخـــاص الذى حفظ ، واستنادهم الى حركاتهم الخاصة التى نضبت ظنا منهم أن رصيدهم السابق من حب الجمهور يزيد بهذا ولا ينقص ٠٠ ولا غرابة فى ذلك طالما أن الكوميديا لا تنبع من المواقف المحبوكة أو الشخصيات المرســومة أو الحركات المخدومة أو الكلمات المقبولة أو المفـــارقات المعقولة ٠٠ انها باختصار الكوميديا الراقية بلا ايحاءات أو تلميحات بلا اسفاف أو ابتذال ٠

أما **زيزى البدراوى** فلأنها غريبة علىهذا الجو ــ ولا عذر لها فى دخوله ــ كانت تائهة على خشبة المسرح ضائعة بين كواليسه وان بدت كالنسمة الرقيقة التى تهب خلسة وسط لهيب الصيف فلا تؤثر وان تأثرت بالضرورة وقضى عليها وكأن لم تكن ٠٠

وأخيرا تجىء موسيقى **سيد مكاوى** والحانه فتنعش الوجدان وتدفىء الأفئدة برغم صدورها عن تسجيلات وليس عن آلات وأصوات حية ، وعلى الرغم من شرود الأغنيـــــات وبرود الرقصـــــات ٠٠ كذلك تجىء ديكورات **صلاح عبد الكريم** وأزياؤه لتثرى العـــرض وتعوض عن بعض نواقصة وخاصة ديكور محل الأزياء الذى فاق ديكورات القصرين معا وأزياء رقصة الاستقبال التى فاقت أزياء سائر الرقصات الأخرى ٠٠

هذا العرض الذى يؤكد خطأ الاعداد والاقتباس والتمصـــير وخطورته على الحركة المسرحية عندنا تاليفا واخراجا وتمثيلا وأيضا بالنسبة للجمهور ٠٠ فان كان هذا هو حال « هاللو دوللى » أو مقالب دوللى فانها بالرغم من كل شىء أرحم بكثير من غيرها من المقالب على مستوى القطاعين العام والخاص معا !

***

● دقات المسرح ●

● مقدمة

مسرحنا المصرى ·· بعد النكسة !

● فى النقد النظرى

قضايا مسرحية :

المسرح التجارى ·· ودقات الخطر !

المسرح الاقليمى ·· وسلبيات التجربة !

المسرح التجريبى ·· وطريق الخلاص !

المسرح الحر ·· يعود الى الوراء !

التليفزيون ·· ومسرح بلا جمهور !

مسرحيات صيفية ·· على مسارح شتوية !

هل هى نهضة مسرحية ·· حقا !

ماذا تنتظرون .. يا مائة المليون ؟!
يا أهل مدينتنا .. انفجروا أو موتوا !
مسرح كوميدى .. أم ملهى ليلى ؟!
طرقة .. على خشبة المسرح الطليعى !
المسرح الذى قال لا .. للكوميديا !
عفاريت .. مصر الجديدة !
السندباد .. يرحل من جديد !
محاكمة .. مسرحية ضبش !
الدنيا رواية هزلية .. فعلا !
الجيل الطالع .. أم الجيل الضائع !
عطشان يا صبايا .. فى مسرح الحكيم !
الشخصاتية .. فى مسرح ما قبل النصر !
عصر الصمت .. والكلمات المتقاطعة !
الاسكندر الأكبر .. فى مسرحه الرومانى !
مسرحيات عربية .. تبحث عن مسرح عربى !

مسرحيات غربية :
دقات مسرح .. فرنسواز ساجان !
الموت .. ذلك المجهول !

أوه ·· أمريكا !

بولجاكوف ·· والهروب فى المسرح !

شيطان العبث ·· فى المسرح !

صيحة جديدة ·· بعد اللامعقول !

كاتب عربى ·· يغزو المسرح الفرنسى !

أوه ·· كالكاتا !

صرخة ·· فى وجه الأمل !

المسيح ·· نجم فوق العادة !

مسرحيات ممصرة :

« ابتسامة ·· لا تساوى روبل » !

الحارس الخصوصى ·· جدا !

من الذى هبط ·· فى المسرح ؟!

من هو الملك ·· ومن هم الشحاذون ؟!

النجاح ·· فى مدرسة المشاغبين !

الريحانى ·· فنان الضحك والبكاء !

نجمة تحترق ·· فى المسرح الكوميدى !

متلوف ٧١ ·· قبل القرن العشرين !

« العيال ·· الفنانين المتحدين » !

دوللى ·· ومقالب دوللى !

● كتب .. للمؤلف ●

● **مهاجر بريسبان**	مسرحية جورج شحادة (دار المعارف ١٩٦٩)
● **الآلة الجهنمية**	مسرحية جان كوكتو (مكتبة الانجلو ١٩٦٩)
● **انفعالات**	قصص ناتالى ساروت (هيئة التأليف ١٩٧١)

يصدر :

● **فصل فى الكونغو**	مسرحية ايميه سيزير
● **الجحيم**	رواية هنرى باربوس
● **أوروبا .. أوروبا**	فى الفكر والفن

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الايداع بدار الكتب ١٩٧٣/٢٣٢٧